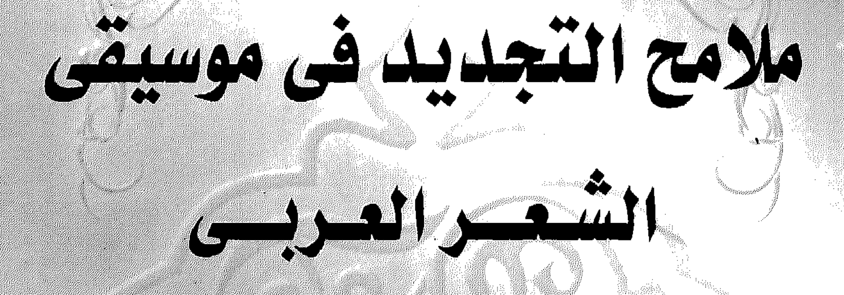


ملامح التجديد فى موسيقى الشعـر العربـى

الدكتـــور

عبد الهادى عبد الله عطية

كلية التربية ★ جامعة الإسكندرية
فرع دمنهور

2002



مكتبة بستان المعرفة
لطبع ونشر وتوزيع الكتب
كفر الدوار ★ الحدائق ★ ت : ٠٤٥/٢٢٤٣٢٨



ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى

الدكتور

عبد الهادي عبدالله عطية

كلية التربية . جامعة الإسكندرية

فرع دمنهور

2002



الناشر

بستان المعرفة

لطبع ونشر وتوزيع الكتب

كفر الدوار - الحدائق ☏ : ٠٤٥/٢٢٤٢٢٨



ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي

الدكتور عبد الهادي عبد الله عطية
الإجازة العالية، جامعة الأزهر ١٩٧٠م
الماجستير، جامعة الأزهر ١٩٧٣م
الدكتوراه، جامعة الأزهر ١٩٧٩م
كلية التربية - جامعة الإسكندرية
فرع دمنهور

١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢ م



بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وفوق كل ذي علم عليم﴾

صدق الله العظيم



إهداء

إلى روح الخليل بن أحمد الفراهيدي مؤسس علم العروض، ومبتكره، العلم العروضي اللغوي الذي فتح هذا الباب على مصراعيه، واستقرأ الشعر العربي القديم، وقنن قواعده الموسيقية، فكان علم العروض، وكانت بحور الشعر العربي العروضية، ولم يتدارك عليه أحد سوى الأخفش ببحره المتدارك



مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق أجمعين، محمد رسولنا الهادى الأمين.

وبعد ...

فهأنذا أقدم هذا البحث فى ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى، حاولت فيه – قدر طاقتى – أن أبين عن تطور الموسيقى الشعرية، فى كل من الوزن العروضى، والقافية الشعرية، منذ طفولة الشعر العربى فى العصر الجاهلى، من نحو قرنين من الزمان، قبل ظهور الإسلام، حتى العصر الحديث فى الشعر، عارجا إلى الشعر فى حياته العربية، فى عصر صدر الإسلام، ثم عصر بنى أمية، ثم العصر العباسى بأقسامه المختلفة.

سواء كان العصر الأول، والعصر الثانى.

أو كان العصر العباسى الأول الذى يشمل عصر الخلفاء الأقوياء، وعصر الخلفاء الضعاف.

أو كان العصر العباسى الثانى الذى يشمل عصر ملوك بنى بوية، أو عصر ملوك السلاجقة.

وكذلك عصر الأندلس بتاريخه الطويل.

وأخيرا العصر الحديث بما فيه من تطور وتجديد.

***

ولغتنا العربية الجميلة هى لغة الإيقاع، إذ إن مفرداتها أصلا بنيت على أوزان صرفية، واشتقاقات هى أسس، ودعائم، وركائز لموسيقى هذه اللغة الموزونة الموقعة إيقاعا يكاد يكون لونا من الموسيقى العذبة التى تلاصق الأذن، وتطرب لها الروح.

وكم من جملة نقرأها فى لغتنا العربية هى لحن موقع لا يحتاج إلى الموسيقى الصوتية، فهى نفسها موسيقى، لها إيقاع، ونغمات، وطرب.

***

ولما كان محبو لغة الضاد يرغبون دائما فى قراءة شعرها الجميل، وتتبع موسيقاه.

وقراءة نثرها الفنى الممتع الذى له حلاوة الموسيقى فى ترتيب الحركات والسكان فى الألفاظ والجمل، والعبارات، كان لابد من كشف ألوان الجمال، والتطور، والتجديد فى موسيقى الشعر العربى.

والهدف أن نصل إلى أسباب هذا الجمال، وهذه الإجادة الموسيقية فى شعر اللغة العربية، والذى يكاد يكون منفردا بهذه الظاهرة الجميلة بين شعر اللغات جميعها.

وذلك من حيث الإيقاع، مع الجمال، وقواعد اللغة العربية نحوا، وصرفا، وقواعد العروض العربى، والقافية.

كل ذلك فى قالب واحد، تتمثل فيه القواعد النحوية، والصرفية، والعروضية، وألوان الجمال البلاغية والتذوقية، وبراعة الموهبة العربية.

وكذلك الإبداع العربى من العصر الجاهلى، بغير حفظ قواعد، أو سن قوانين، بل بغير قراءة وكتابة، وإنما بالحفظ، والسماع، والرواية.

***

وحاولت معرفة ألوان التجديد على مر العصور الأدبية المختلفة.

وعلى أيدى المدارس الأدبية المختلفة أيضا.

وعلى أيدى بعض الشعراء الذين كان الواحد منهم يمثل مدرسة أدبية، لها أصولها، وقواعدها، وقوانينها، ولها وجهة نظرها، وإبداعها الفنى الذى لا يقل عن إبداع مدرسة أدبية بأسرها.

وقد قدمت هذا الجهد لمحبى هذه اللغة العربية الجميلة، الذين يعشقون كل ما فيها من ألوان الجمال، والتذوق الفنى لشعرها، ونثرها، ولمتتبعى النتاج الأدبى لشعرائها،

وذلك حتى يستبين لهم كل لون جديد، وجميل فى موسيقى الشعر العربى.

وإذا كان الشعر – فى رأيى – يرتكز أساسا على الموسيقى، وإذا كانت الموسيقى متلازمة مع الشعر العربى، وإذا كان الشعر العربى لم يهمل الموسيقى أبدا، ولم يترك الإيقاع الموسيقى على مر العصور، كان لزاما علينا – نحن محبى اللغة العربية – معرفة ألوان

الموسيقى التى ارتبطت بشعرنا العربى الجميل، والتى ارتبط بها شعرنا العربى الجميل، فصار لا ينفك عنها.

وأرى أنه لا يغمض الشاعر الطرف عن هذه الموسيقى الشعرية العروضية، إذا أراد لشعره البقاء، وإذا أراد لفنه أن يخلد على الدهر، وأن يصير اسمه مسجلا بين شعراء العربية.

* * *

وإذا كنت قد اقتصرت على جانبى الوزن، والقافية، فإن هناك جوانب أخرى، تكمل الإيقاع الموسيقى لشعرنا الجميل، وتتلازم معه تلازما يصعب الفصل بينها وبينه، أرجو أن يوفقنى الله تعالى مستقبلا لكشفها، وإماطة اللثام عنها، فى عمل آخر، أو بحث أدبى تال إن شاء الله تعالى.

فإنى أؤكد أننى من سدنة اللغة العربية، لغة القرآن الكريم، وأدب العرب، التى حفظها الله تعالى بحفظ كتابه الكريم، الذى نزل بلغة الضاد، تشريفا لها، وتكريما للناطقين بها.

وقد حاولت – مخلصا – أن أوضح بعض الجوانب النظرية، فى التجديد الموسيقى، فى الشعر العربى، كما أوضحت الجانب التطبيقى لهذا التجديد، مستعينا بأمثلة شعرية لشعراء من مناح شتى، تعين على فهم هذه الجوانب النظرية فى التجديد الموسيقى.

وذلك حتى تتضح الفكرة النظرية بالجانب التطبيقى، ليكون لرأينا النظرى ما يدعمه من الناحية التطبيقية.

***

وقد جعلت هذا البحث فصلين: الفصل الأول فى التجديد فى الوزن.

وقد عرضت فيه آراء كبار النقاد فى العصر الحديث، مبينا أن كل تجديد، أو تطور، أو خروج عن الوزن الشعرى العروضى إن هو إلا محاولة فى إطار الوزن الشعرى العروضى.

فالوزن العروضى أساس، حتى لمن خرجوا عن الوزن الشعرى، فقد اعتمدوا على أنه أمر ثابت أولا، ثم التطور العرضى بعد ذلك.

وقد أبنت أن الخروج عن الوزن كان أمرا مستغربا، فالامتثال لقواعد الوزن كان هو القاعدة وكان الخروج شذوذا.

وذلك منذ العصر الجاهلى، فقد ذكرت قصيدة لعبيد بن الأبرص، ورأى قدامة بن جعفر فيها، وكذلك الأسود بن يعفر، وعدى بن زيد العبادى، والمرقش، وعروة بن الورد، والمنخل اليشكرى.

وكذلك عرضت أمثلة لأبى العتاهية فى القرن الثانى الهجرى، فى العصر العباسى الأول، ومسلم بن الوليد، وأبى نواس، وسلم الخاسر، ويحيى بن المنجم، وعبدالصمد بن المعذل، والوليد بن يزيد.

وعرضت أيضا أوزانا للمجتث، والمضارع، والمقتضب، والمتدارك.

وعرضت كذلك أمثلة لقصائد لا تلتزم الوزن الشعرى العروضى فى عصر الخليل، لرزين العروضى، وديك الجن، وكذلك لابن دريد، وأبى العلاء المعرى.

كذلك ما أحدثه المولدون فى العصر العباسى من أبحر مهملة ستة من عكس دوائر البحور، وهى المستطيل، والممتد، والمتوافر، والمتئد، والمنسرد، والمطرد.

وعرضت كذلك لما أحدثه المولدون من الفنون السبعة، وهى السلسلة، والدوبيت، والقوما، والزجل، وكان وكان، والمواليا، والموشحات.

ثم عرجت على البارودى، وشوقى، وأصحاب مدرسة الديوان، المازنى، العقاد، وكذلك عرضت لما صنع خليل مطران، وشعراء أبولو من مثل أبى شادى، ومحمود أبى الوفا، وإبراهيم ناجى، وخليل شيبوب.

وعرضت كذلك لشعراء المهجر، ميخائيل نعيمة، ونسيب عريضة، وندرة حداد، وجبران خليل جبران، وشفيق المعلوف، ورشيد أيوب، وإيليا أبى ماضى، وفرحات، وفوزى المعلوف، وصيدح، والقروى.

وعرضت كذلك لأصحاب الشعر الجديد، من مثل كامل أيوب، وفتحى سعيد، وأحمد مخيمر، ونزار قبانى، وكمال نشأت، ونازك الملائكة، وفدوى طوقان، وصلاح عبدالصبور، وسلمى الخضراء، وحسب الشيخ جعفر، وبدر شاكر السياب، وخليل حاوى.

***

أما الفصل الثانى، فهو التجديد فى القافية.

وقد أبنت فيه ضرورة القافية في الشعر، وما وقع في القافية من اضطراب في العصر الجاهلي على يد عبيد بن الأبرص، وبشر بن أبي خازم.

والشعر القواديسي على يد طلحة بن عبيدالله العوني.

والشعر المسمط على يد امرئ القيس، وسبب تسمية هذا النوع بهذا الاسم، وأمثلة من شعر خالد القناص.

وكذلك الشعر المخمس الذي نسب لأبي نواس مقطوعات منه.

والدوبيت الرباعي الذي يقرن ببشار بن برد، وأبي نواس، وأبي العتاهية، وابن وكيع التنيسي، والفزاري، والوليد بن يزيد.

ورأي النقاد في نشأة المزدوج من مثل ابن رشيق، والأصفهاني، والدماميني، وأمثلة لرزين العروضي، والقاضي ألباقلاني، والمرزباني.

وكذلك الموشحات، وما فيها من ثورة على القوافي، وذكرت موشح عبادة بن ماء السماء، وابن زمرك، وابن المعتز.

ثم عرجت على شوقي ونظمه المزدوجات، والمثلث، والأشكال التي اختارها لشعره، والرباعيات، وأشكالها عنده، والمخمسات وشكليها، والموشحات.

كما درست التجديد في القافية في الشعر الحديث على يد دعاة التجديد، وذكرت أمثلة لعبدالرحمن شكري، وتوفيق البكري، وجميل

صـــدقى الـــزهاوى، والرصـــافى، وخليل مطران بقوافيه المتنوعة، والمثلث فى شعره، ومخمساته، وسباعياته، وموشحاته.

ثـــم درســـت التجديد فى القافية عند مدرسة الديوان، وتتبعت التجديد عند العقاد، والمازنى وشكرى.

ثـــم درســـت التجديد عند مدرسة أبولو، وذكرت أمثلة لأبى شادى، وناجى، والصيرفى، وعلى محمود طه.

ثـــم درست التجديد فى القافية عند شعراء المهجر، وذكرت أمثلة من شعر زكى قنصل، ونسيب عريضة، وجبران، وأبى ماضى، ونعيمة، وشـــفيق المعلـــوف، وإلياس فرحات، وندرة حداد، ومغربى، ورشيد أيـــوب، ونعمـــة قازان، والشاعر القروى، وشكر الله الجر، وفوزى المعلوف، ونعمة الحاج.

ثـــم درســـت الـــتجديد فى القافية على يد شعراء المدرسة الجديدة، وذكـــرت أمثلة لحسن توفيق، وفدوى طوقان، وكمال نشأت، ومحمد إبراهيم أبى سنة، ومحمود حسن إسماعيل، وفاروق شوشة، وفوزى العنتيل، وعبدالوهاب البياتى.

***

والـــوزن – كما قال ابن رشيق فى كتابه العمدة – أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها

ضـــرورة، إلا أن تختلف القوافى، فيكون ذلك عيبا فى التقفية، لا فى الوزن، وقد لا يكون عيبا نحو المخمسات، وما شاكلها[1].

فقد جعل للوزن والقافية قيمة عالية فى باب الشعر.

***

وقال أيضا: ومن الزحاف ما هو أخف من التمام، وأحسن[2].

فجعـــل للزحاف فى بعض مواقعه فى الشعر خفة وحسنا أفضل من التمام بغير زحاف.

***

وقال أيضا: ومنه – أعنى الزحاف – ما يستحسن قليلة دون كثيرة[3].

وقال أيضا: ومنه – أى الزحاف – ما يحتمل على كره[4].

وقال الأصمعى: الزحاف فى الشعر كالرخصة فى الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه[5].

***

ثـــم يقول ابن رشيق: ولست أحمل أحدا على ارتكاب الزحاف إلا ما خف منه وخفى.

1- العمدة ١/١١٣.
2- العمدة ١/١١٧.
3- العمدة ١/١١٧.
4- العمدة ١/١١٨.
5- العمدة ١/١١٩.

ولو أن الخليل – رحمه الله – وضع كتاب العروض ليتكلف الناس ما فيه من الزحاف، ويجعلوه مثالا، دون أن يعلموا أنها رخصة أتت بها العرب عند الضرورة لوجب أن يتكلف ما صنعه من الشعر مزاحفا ليدل بذلك على علمه، وفضل مانحا إليه.

ولسنا نرى الزحاف الظاهر فى شعر محدث، إلا القليل لمن لا يتهم، كالبحتري، وما أظنه كان يتعمد ذلك، بل على سجيته، لأنه كان بدويا من قرى منبج، ولذلك أعجب الناس به، وكثر الغناء فى شعره، استظرافا لما فيه من الحلاوة، على طبع البداوة، وذكر ابن الجراح أنه من أهل قنسرين والعواصم[1].

وهذا دليل على الاهتمام بالعروض، حتى جعلوا الزحاف رخصة لا يقدم عليها إلا من هو عالم بالعروض.

***

ثم يقول ابن رشيق: القافية شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية.

هذا على من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا، واتفقت أوزانه وقوافيه، ويستدل بأن المصرع أدخل فى الشعر، وأقوى من غيره[2].

***

1- العمدة ١٢٨/١.

2- العمدة ١٢٩/١.

ويقول أيضا: وكان ابن الرومى خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه فى القافية، حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء فى أكثر شعره قدرة على الشعر، واتساعا فيه١.

إلى هذا الحد بلغ الاهتمام بالقافية والوزن، وعدم الخروج على نظاميهما.

***

وقال ابن رشيق: وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات، والمسمطات، ويكثرون منها.

ثم يقول ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها، لأنها دالة على عجز الشاعر، وقلة قوافيه، وضيق عطنه٢.

***

وقد سقت قول ابن رشيق دليلا على اهتمام العرب بالوزن والقافية فى الشعر، لأنهم جعلوا الشعر هو الموزون المقفى من الأدب.

لذا رأينا الخروج على الوزن والقافية بدعا من الأمر، ولكنه حدث.

وقد حاولت أن أعرف ماذا حدث للشعر فى وزنه وقافيته من العصر الجاهلى، حتى العصر الحديث، فتتبعت ما حدث من ذلك عند الشعراء فى هذه العصور الأدبية، حتى يتسنى لى أن أثبت أن للوزن والقافية دورا جد خطير فى الشعر العربى.

1- العمدة ١/١٣٧-١٣٨.

2- العمدة ١/١٥٧.

* * *

فـــإن كنـــت قـــد وفقـــت فى عملى هذا فذلك الفضل من الله سبحانه وتعالى، وهو العون المرجو.

إذا لم يكن عون من الله للفتى

فأول ما يقضى عليه اجتهاده

وإن جانبـــى التوفـــيق، فإنـــنى قـــد حاولـــت مخلصا، والله يجزى المخلصين.

وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

دكتور

عبدالهادى عبدالله عطية

الثلاثاء غرة رجب الفرد سنة ١٤٢٢ هـ

١٨ من سبتمبر سنة ٢٠٠١م

الفصل الأول

التجديد فى الوزن



أولاً : التجديد فى الوزن

يرى الدكتور طه حسين أن من أصولنا التقليدية فى الأدب عمود الشعر ، هذا الذى لم يستطع القدماء تجديده ، ولكنهم حرصوا عليه أشد الحرص ، وهذا الذى لم يستطع أحد من شعرائنا أن ينحرف عنه فى حقيقة الأمر مهما قيل فى مسلم ، ودعبل ، وأبى تمام ، والمتنبى وغيرهم من أصحاب التكلف ، والتصنع ، والبديع ، فهؤلاء وأمثالهم قد هموا أن يجددوا ، وجددوا بالفعل فى كثير من الأشياء ، ولكنهم احتفظوا دائما بالأوزان القديمة ، فلما جددوا لم يبتكروا إلا أوزانا يمكن أن ترد إلى الأوزان القديمة على نحو من الأنحاء .

وقد حاول الموشحون فى الغرب أن يحطموا الإطار القديم الذى كان يحيط بالقصيدة ، فيزاوجوا بين أوزان وأوزان ، ويخالفوا بين قواف وقواف ، ولكن فنهم لم يستطع أن يعمر طويلا ، ففنى فى الزجل ، وأصبح لونا من ألوان الأدب العامى الذى نبتذله مخطئين ، أو مصيبين .

فهناك أصول تقليدية فى أدبنا العربى ، وقد استطاعت هذه الأصول أن تغلب الحوادث ، والخطوب ، وألوان التطور ، والانقلاب ، وتسيطر على شعر المعاصرين فى الأقطار العربية كلها ، وقد يحاول الشعراء هنا ، أو هناك شيئا من التجديد فلا ينجحون نجاحا صحيحا إلا إذا استبقوا هذه الأصول التقليدية ، ولم يبعدوا عنها إلا بمقدار[1] .

ويرى ناقد آخر[2] أن كل ما خرج على أوزان الشعر ليس بشعر عربى ، وإنما هو من عمل المولدين الذين رأوا أن حصر الأوزان يضيق عليهم مجال القول ، وهم يريدون أن يجرى كلامهم على الأنغام الموسيقية التى نقلتها إليهم الحضارة ، وهذه لا حد لها ، وإنما جنحوا إلى تلك الأوزان ؛ لأن أذواقهم تربت على إلفها ،

---

(١) ألوان .. دكتور طه حسين ، ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .

(٢) هو الأستاذ محمود مصطفى .

واعتادت التأثر بها ، ثم لأنهم يرون أن كلاما يوقع على الأنغام الموسيقية يسهل تلحينه ، والغناء به ، وأمر الغناء بالشعر العربى مشهور ، ورغبة العرب فيه خصوصا فى المدنية العباسية أكيدة ، لذلك رأينا أن المولدين لم يطيقوا أن يلتزموا تلك الأوزان الموروثة عن العرب فأحدثوا أوزانا أخرى .

وإذا كان بعض الشعراء فى العصر العباسى قد تبرم بأوزان الشعر ، فإن العيب فيمن يحاول ما لا يستطيع ، هو عيب من لا يستكمل الوسائل ثم يريد الظفور إلى الغايات .

وما كان لنا أن نتابع هؤلاء الباغين على العربية الذين يريدون أن يتحيفوا جمالها من أطرافه فننادى معهم بطرح هذه القيود ، فإنها ليست كما ظنوا قيود منع وإرهاق ، ولكنها حجز زينة ، ومعاقد رشاقة ونظام كأنه نظام فريد لا يحسن إلا إذا روعى فيه التناسق والتناظر[1] .

وحين ننظر إلى القصيدة العربية فى سابق عهودها نجدها قد نهضت بجميع أغراض القول مع اشتراط الوزن والقافية ، وكان أكثر كلام العرب شعرا ، ولم يعرف أن أحدا منهم شكا من ذلك ، أو تبرم به ، أو حاول الخروج عليه لا فى جاهلية ، ولا إسلام حتى العصر العباسى .

ويرى العقاد أن أساس العروض العربى قابل للبناء عليه بغير حاجة إلى نقضه وإلغائه ، فقد كانت بضعة بحور من أوزان الشعر كافية لأغراض الشعراء فى الجاهلية ، ثم نشأت من أوزانها مجزوءات ، ومختصرات صالحة للغناء ، ثم اتخذت من هذه البحر أسماط ، وموشحات ، وأهازيج تتعدد قوافيها مع اختلاف مواقعها ، وتطول فيها الأشطر ، أو تقصر مع التزام قواعد الترديد فيها ، واختار بعض الشعراء نظم المثانى ، أو المزدوجات ، وبعضهم نظم المقطوعات التى تجتمع فى قصيد واحد متعدد القوافى أو متفرق ، وتتعدد بأوزانها مع توحيد الموضوع ، ولما نقلت الإلياذة اليونانية إلى النظم العربى لم تضق بها أوزانه ، ولم يظهر من سياق الترجمة أن هذه الأوزان قاصرة عن التنويع فيها على نمط غير هذا النمط لمن يشاء

---

(١) الأدب العربى وتاريخه ، جزء ثالث ، ص ٣٧٥ــ٣٨١

التنويع ، واستجابت الأوزان لمطالب المسرح ، كما استجابت للملحمة المترجمة ، ولما يشبهها من القصائد التاريخية المطولة ، ولم يعجز عن التعبير بها فى فنون القصة على التخصيص ناظم ذو معرفة وثقافة ، كما وافقت هذه الأوزان أغراض الأحاديث والثنائيات .

وقد هاجم العقاد الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافى وقال : لا يدعو إليها غير واحد من اثنين : عاجز عن النظم الذى استطاعه الشاعر العامى فى نظم القصص المطولة ، والملاحم التاريخية من أمثال السيرة الهلالية ، وسيرة الزير وغيرها من السير المشهورة المتداولة ، أو عاجز عن النظم الذى استطاعه الشاعر العامى ، والشاعرة العامية فى نظم أغانى الأعراس ، ونواح المآتم ، وأمثال الحكمة ، والنصيحة على ألسنة المتكلمين باللهجات الدارجة ، ولا خير للفن فى كلام يقوله من يعجز عن هذا القدر من السليقة الشاعرية ، والملكة الفنية ، وأحرى به أن يأتى بما عنده فى كلام منثور ، ويترك النظم وشأنه بدلاً من هدم الفن كله ، وحرمان اللغة من آثار القادرين عليه .

فإن لم يكن نقص الملكة الفنية سبب العجز عن أوزان الشعر العربى ، والدعوة إلى إبطال هذه الأزوان فهو إذن عمل من أعمال الهدم ، يتعهده المجاهرون به لتقويض معالم اللغة ، ومحو آثار الأدب .

ويرى أيضا أن للوزن شأنه فى شعر هذه اللغة ، ويرجع ذلك لأسباب من أهمها أصالة الوزن فى تركيب اللغة[1] .

ويرى ناقد آخر[2] أن استمرار الأوزان العربية القديمة حتى يومنا هذا لم يكن مجرد مسألة تقليدية ، أو قصورا من الشعراء عن الابتكار والتجديد ، ولكن هذه الأوزان الستة عشر تمثل فى الواقع تنوعا موسيقيا واسع المدى يتيح للشعراء أن ينظموا فى دائرته كل عواطفهم ، وخواطرهم ، وأفكارهم دون أن يجدوا تضييقا ،

---

(١) اللغة الشاعرة .. عباس العقاد ، ص ٣٥ ، ٣٩ ، ١٤٨ ، ١٥٢ .

(٢) هو الدكتور محمد مصطفى هدارة .

أو حرجا يضطرون معه إلى محاولة الخروج على هذه الأوزان ؛ ليلائموا بين مادة شعرهم الجديدة ، وما تقتضيه من موسيقى ، وإيقاع خاصين[1] .

ويقول آخر[2] : إن الوزن يمنح ألفاظ الشعر من الجرس والإيحاء والتأثير ما لا يتأتى لسائر ألوان الفن على إطلاقها ، ذلك لأن تتابع الإيقاع من طبيعة الكون والحياة ، والنفس من شأنها أن تستجيب للإيقاع المنظم بوحى من فطرتها[3] .

ويرى ناقد آخر[4] أن الابتداعيين لم يحطموا إطار القصيدة القديم ، أو هم لم يبتدعوا إطارا جديدا لها ، وكل ما أحدثوه فى هذا الصدد لا يخرج عن أن يكون تنويعات داخل هذا الإطار ، لا ينكرها هذا الإطار نفسه ، وترشح لها محاولات سابقة فى تراثنا الشعرى[5] .

وأنا أرى أن كل محاولات التجديد فى موسيقى الشعر العربى لم تخرج عن الإطار القديم ، ولم تضرب فى الصميم ، وإنما ترجع إلى هذا الإطار القديم على نحو من الأنحاء .

وكل محاولة للتجديد فى الإطار الموسيقى للشعر العربى إنما التزمت ألوانا من التقليد للإطار القديم ، وإلا فإننا لا نستطيع أن نعدها شعرا ؛ لأن الشعر — فى رأيى — لابد أن يختلف عن النثر فى شكله وأهم هذا الاختلاف إنما هو الاختلاف فى الإطار الموسيقى الذى يلتزمه الشعر دون النثر .

ففى الشعر التزام موسيقى مهما كان هذا التجديد أو ذاك ، وهذا الالتزام فى الوزن والقافية ، وسنرى ذلك جليا عند تتبع ألوان التجديد الموسيقى فيهما.

* * *

(١) اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ، دكتور محمد هدارة ، ص ٥٣٥ .
(٢) هو عزيز أباظة .
(٣) الشعر بين الجمود والتطور ص ٣٣ .
(٤) هو الدكتور عز الدين اسماعيل .
(٥) الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ٢١ .

ولقد كان الخروج عن الوزن أمرا مستغربا ، لكنه مع ذلك قد حدث فى شعر الجاهليين أنفسهم .

وليس أدل على ذلك من قصيدة عبيد بن الأبرص :

أقفر من أهل ملحوب　　　فالقطبيات فالذنوب
والحى ماعاش فى تكذيب　　　طول الحياة له تعذيب

ويمكن أن تدخل فى وزن مخلع البسيط مع دخول بعض الزحافات[1] ، فتأتى مستفعلن تارة مستعلن ، وتارة متفعلن ، وتارة متعلن فى الحشو ، وتأتى مستفعلن فى العروض والضرب مستفعل تارة ، ومتفعل تارة ، ومتفعلن تارة ، ومستعلن تارة أخرى ، ومن أبياتها :

فراكس فثعلبيات　　　فذات فرقين فالقليب
فعردة فقفار حبر　　　ليس بها منهم عريب
إن بدلت أهلها وحوشا　　　وغيرت حالها الخطوب
أرض توارثها شعوب　　　وكل من حلها محروب
إما قتيل وإما هالك　　　والشيب شيب لمن يشيب
واهية أو معين ممعن　　　أو هضبة دونها لهوب[2]

وقد قال عنها قدامة إن بها أبياتا قد خرجت عن العروض ألبتة[3] ، ومعنى ذلك أن هذه القصيدة فى معظمها تسير وفق قواعد العروض ، وكأن الخروج عن العروض فى بعض أبياتها أمر غريب لا يتفق مع القواعد المقررة لموسيقى القصيدة ودليل على أن بقية الأبيات فيها التزام بقواعد الوزن ، ولذلك ألحقها بعض النقاد بمخلع البسيط[4] .

---

(١) فصول فى الشعر ونقده ص ٤١ .
(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ص ٢٣ — ٢٠ .
(٣) نقد الشعر ص ١٧٨ .
(٤) هو الدكتور شوقى ضيف .

وكذلك ما فعله الأسود بن يعفر[1] الذى نوع الأوزان ، إذ أتى بأربعة أوزان فى خمسة أبيات حتى جاء بوزنى بحرين هما البسيط والرجز ، وذلك فى قوله :

إنا ذممنا على ما خيلت — سعد بن زيد وعمرو بن تميم
وضبة المشترى العار بنا — وذاك عم بنا غير رحيم
لا ينتهون الدهر عن مولى لنا — قورك بالسهم حافات الأديم
ونحن قوم لنا رماح — وثروة من موال وصميم
لا تشتكى الوصل فى الحرب — ولا تن كنانات السليم

والأوزان التى وردت فى هذه الأبيات هى مجزوء البسيط بوزنين ، ومخلع البسيط بوزن ، والرجز[2] .

ومع أن ما فعله الأسود يعد لونا من ألوان التجديد الموسيقى [illegible] وزن ، إلا إنه فى الوقت ذاته يعد التزاما بأوزان البحور المعروفة مما يدل على أنه لم يخرج عن العروض ، إذ التزم أوزان بحرين ، وإن كان قد زاوج بينهما [illegible] أنه قد التزم بوزنيهما ، فهو لم يترك الأوزان مطلقا ، وإنما نوع فيها .

وكذلك قصيدة عدى بن زيد العبادى :

قد حان أن تصحو أو تقصر

ويمكن أن ترد إلى وزن السريع مع ملاحظة بعض الزحافات .

وكذلك قصيدة المرقش :

هل بالديار أن تجيب صمم — لو أن حيا ناطقا كلم
يأتى الشباب الأقورين ولا — تغبط أخاك أن يقال حكم

---

(١) الموشح ص ٧٤ .

(٢) الصوت القديم الجديد .. دكتور عبد الله العامى ، ص ٨٦ ، ٨٧

ويمكن أيضا أن تدخل فى وزن السريع[1] ، وقد قال عنها ابن قتيبة : إنها ليست صحيحة الوزن[2] .

وثمت أبيات لعروة بن الورد الشاعر الجاهلى قد خرجت على العروض ومنها :

يا هند بنت أبى ذراع   أخلفتنى ظنى وورثتنى عشقى
ونكحت راعى ثلة يثمرها   والدهر فاتنه بما يلقى[3]

وكان استخدام الشاعر الجاهلى للأوزان القصار محدودا مثل قول المنخل اليشكرى فى مرفل الكامل :

ولقد دخلت على الفتا   ة الخدر فى اليوم المطير
الكاعب الحسناء تر   فل فى الدمقس وفى الحرير

وكأنه كان يميل فى شعره إلى الرصانة والوقار . ولا يستثنى من ذلك إلا وزن الرجز الذى كان يستخدمونه فى الحداء ، ومنازلة الأقران ، والسقى من الآبار ، وكل ما يتصل بالحركة والعمل ، وجعله ذلك وزنا شعبيا عاما كما جعل صورا كثيرة من تجزئة الأزمنة تجدى فيه ، لعل أهمها المنهوك والمشطور[4].

* * *

وذكر صاحب الأغانى أن لأبى العتاهية أوزانا لا تدخل فى العروض ، وكان يقول : أنا أكبر من العروض ، ومن ذلك قصيدته :

عتب ما للخيال   خبرينى ومالى
لا أراه أتانى   زائرا مذ ليال

---

(١) فصول فى الشعر ونقده ص ٤١ .

(٢) الشعر والشعراء ص ١٢

(٣) الموشح ص ٧٤ ، نقد الشعر ص ١٧٨ ، الصوت القديم الجديد ص ٥٢ .

(٤) فصول فى الشعر ونقده ص ٣٣ بتصرف

لو رآنى صديقى رق لى أو رثى لى
أو يرانى عدوى لان من سوء حالى[1]

وهو من مقلوب المديد ، فأجزاؤه فاعلن فاعلاتن مكررة[2] .

ومن مخالفات أبى العتاهية لقواعد العروض قوله من وزن المنسرح :

من لم تعظه الخطوب لم تنه الأيام والحقب
يا أيها المبتلى بهمته ألم تر الدهر كيف ينقلب
من أى خلق الإله يعجب من يعجب والخلق كله عجب[3]

وهى قطعة عدتها سبعة أبيات ، وقد اشتملت على عدة مخالفات عروضية ، أظهرها ما فى البيت الأول الذى لا ينسجم فى وزنه مع باقى الأبيات .

وحاول أبو العتاهية فى بعض أشعاره أن ينظمها من الأوزان المهملة التى نص عليها الخليل ، من ذلك قوله :

للمنون دائرات يدرن صرفها هن ينتقيننا واحدا فواحدا

وهو من مقلوب البسيط ، فأجزاؤه فاعلن مستفعلن مكررة[4] .

وربما يكون وزنه فاعلاتن فاعلن مرتين[5] .

وكذلك ينسب إلى مسلم بن الوليد قوله :

يا أيها المعمود قد شفك الصدود
فأنت مستهام حالفك السهود

ووزنه مستفعلن مفعولن .

---

(١) اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ص ٥٧٢ .
(٢) فصول فى الشعر ونقده ص ٤٢ .
(٣) موسيقى الشعر .. دكتور ابراهيم أنيس ص ١٩٣ .
(٤) فصول فى الشعر ونقده ص ٤٢ .
(٥) الشعر بين الجمود والتطور ص ٤٩ .

وقد علق صاحبا الميزان على ذلك بقولهما : إن قول أبى العتاهية من مشطور المديد ، أو من المديد التام ، أو من مجزوء الرمل المحذوف على رأى الزجاج ، وقول مسلم يوزن على أنه من مجزوء الرجز ، وذلك لا يخرج قولهما عن أن يكون خروجا على المفهوم من الأوزان العربية[1] .

ولأبى نواس أبيات ليس لها وزن كأوزان الخليل ، وهى :

رأيت كل من كان أحمقا معتوها
فى ذا الزمان صار المقدم الوجيها
يارب نذل وضيع نوهته تنويها
هجوته لكيما أزيده تشويها[2] .

وكان من الشعراء الذين جددوا فى الأوزان سلم الخاسر ، وذلك فى قصيدته ذات التفعيلة الواحدة ، يقول فيها :

موسى المطر .. غيث بكر
ثم انهمر .. ألوى المرر
كم اعتسر .. ثم ايتسر
وكم قدر ... ثم غفر
عدل السير .. باقى الأثر
خير وشر .. نفع وضر
خير البشر .. فرع مضر
بدر بدر .. المفتخر
لمن غبر .

ومثل ذلك ما فعله يحيى بن المنجم إذ يقول :

---

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٤٩ ، ٥٠ .
(٢) الوساطة ص ٦٢ .

طيف ألم .. بذى سلم
بعد العتم .. يطوى الأكم
جاء بضم .. وملتزم
فيه هضم .. إذا يضم

ومثل ذلك أيضا قول عبد الصمد بن المعذل :

قالت خبل .. شؤم الغزل
هذا الرجل .. حين احتفل[1].

وربما شجعهم على ذلك الاقتداء بأبى نواس فى قوله :

سلاف دن ، كشمس دجن   كدمع جفن ، كخمر عدن
طبيخ شمس ، كلون ورس   ربيب فرس ، حليف سجن
يامن لحانى ، على زمانى   اللهو شانى ، فلا تلمنى

وقد استحدث الوليد بن يزيد وزن المجتث ، إذ صنع قطعة منه ، استهلها بقوله :

إنى سمعت بليل   ورا المصلى برنه

* * *

وأكثر الشعراء العباسيون من النظم على الأوزان الخفيفة ، وتجزئة الأوزان الطويلة المعقدة ، مقتدين فى ذلك بشعراء العصر الأموى ، وأكثروا من النظم على وزن المجتث الذى اكتشفه الوليد بن يزيد ، واكتشفوا بجانبه ثلاثة أوزان جديدة ، هى وزن المضارع ، والمقتضب ، والمتدارك أو الخبب .

ومثال المضارع قول أبى العتاهية :

أيا عتب ما يضر   ك أن تطلقى صفادى

---

(١) الصوت القديم الجديد ص ٩٩–١٠١ .

ولم يشع هذا الوزن ، وكأنه لم يقع من المغنين والمغنيات موقعا حسنا . أما المقتضب فمثاله قول أبي نواس :

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

وكتب لهذا الوزن أن يشيع ؛ لأنه أوفر نغما من سابقه

ويقال إن الخليل لم يسجل في عروضه وزن المتدارك ، على أنه إن كان لم يضع له اسمه فإنه أول من اكتشفه ، إذ نظم منه أمثلة مختلفة ، منها قوله :

سئلوا فأبوا فلقد بخلوا فلبئس لعمرك ما فعلوا[1]

★ ★ ★

وهناك بعض الشعراء في عصر الخليل قد نظموا قصائد لا وزن لها ، وهي تشبه اليوم الشعر الحر شبها كبيرا .

وهذا نمط لقصيدة لا تلتزم الوزن الشعري العروضي ، وهي ترجع إلى عصر الخليل ، أي إلى آخر القرن الثاني الهجري ، وهي قصيدة لرزين العروضي الشاعر مدح بها الحسن بن سهل ، وهي كما رواها ياقوت في معجم الأدباء :

قربوا جمالهم للرحيل غدوة أحبتك الأقربوك
خلفوك ثم مضوا مدلجين منفردا بهمك ما ودعوك

ومنها :

من مبلغ الأمير أخي المكرمات مدحة محبرة في ألوك
تزدهي كواسطة في النظام فوق نحر جارية تستبيك
يابن سادة زهر كالنجوم أفلح الذين هم أنجبوك
إذا نعشت مدحهم بالفعال محيا سيادة ما أولوك
ذو الرياستين وأنت اللذان يحييان سنة مجازي تبرك
لم تزالا حيا للبلاد والعباد مالكما من شريك

(١) فصول في الشعر ونقده ص ٣٦ ، ٣٩ .

أنتما إن أقحط العالمون	منتهى الغياث ومأوى الضريك
يابن سهل الحسن المستغاث	وفى الوغى إذا اضطرب الفكيك
ما لمن ألح عليه الزمان	مفزع لغيرك يابن الملوك
لا ولا وراءك للراغبين .	مطلب سواك حاشا أخيك[1]

ويمكن أن تخرج هذه القصيدة من وزن مهمل هو عكس وزن المنسرح ، وأجزاؤه مفعولات مستفعلن فاعلن[2] .

وقد روى القدماء لديك الجن الحمصى الشاعر منظومة تجرى على صورة الموشحات وهى :

قولى لطيفك ينثنى	عن مضجعى عند المنام
عند الرقاد عند الهجوع	عند الهجود عند الوسن
فعسى أنام فتنطفى	نار تأجج فى العظام
فى الفؤاد فى الضلوع	فى الكبود فى البدن

وهى على وزن بحر الكامل إلا أنها تختلف كثيرا فى وزنها عما يجوز فى بحر الكامل من العلل ، كما أن البيت الأخير يسير على نظام بحر الرمل .

وقد اشتهر من بين الشعراء العباسيين فى القرن الثانى الهجرى غير شاعر بنظمه على أوزان لم يعرفها العرب من مثل ابن السميدع تلميذ الخليل ، ورزين العروضى[3] .

* * *

وقد نظم ابن دريد على نظام الشعر الحر بأشطر متفاوتة الأطوال والأوزان ، يقول :

رب أخ كنت به مغتبطا
أشد كفى بعرى صحبته

---

(1) دراسات فى النقد العربى الحديث ومذاهبه ، دكتور محمد خفاجى ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ .
(2) فصول فى الشعر ونقده ص ٤٢ .
(3) المصدر السابق ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

تمسكا منى بالود ولا
أحسبه يغير العهد ولا يحول عنه أبدا
ما حل روحى جسدى
فانقلب العهد به
فعدت أن أصلح ما أفسده
فاستصعب أن يأتى طوعا فجأتيت أرجيه .
فلما لج فى الغى إباء
ومضى منهمكا غسلت إذ ذاك يدى منه
ولم آس على ما فات عنه

لقد أتى بالأشطر السبعة الأولى على الرجز ، وبالشطرين الثامن والتاسع على الهزج ، والعاشر والحادى عشر على الرمل .

ويقول أبو العلاء المعرى على بحر الرجز :

أصلحك الله وأبقاك
لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالى
لكى نحدث عهدا بك يا خير الأخلاء .
فما مثلك من غير عهدا أو عقل[١]

وهو لون من الـ . ر والتضمين معا ، إذ التفاعيل متصلة ، لا تستطيع الوقوف عند نهاية الشطر ، أو البيت .

* * *

وقد أحدث المولدون فى العصر العباسى أوزانا جديدة ، منها ستة استنبطوها من عكس دوائر البحور ، وهى المستطيل ، والممتد ، والمتوافر ، والمتئد ، والمنسرد ، والمطرد وهى مقلوبة عن الطويل ، والمديد ، والرمل ، والمجتث ، والمضارع حيث إن المنسرد والمطرد مقلوبان عن المضارع .

(١) العروض الجديدة ص ١٢ ، ١٣ نقلا عن قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة .

وقد استحدث المولدون كذلك الفنون السبعة وهى :

السلسلة ، وأجزاؤه فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان مرتين[1] ، بسكون عين فعلن ، ومثاله :

السحر بعينيك ما تحرك أوجال ... إلا ورمانى من الغرام بأوجال

ياقامة غصن نشا بروضة إحسان ... أيان هفت نسمة الدلال به مال

ومنه القصيدة المشهورة :

ياسعد لك السعد إن مررت على البان ... عرج فضيا البدر فى المنازل قد بان

ومنه :

يا بدر لمولاك باللطافة هناك[2]

الدوبيت وهو وزن فارسى نسج على منواله العرب ، وهو مركب من بيتين ، ودو بالفارسية معناها اثنان ، وأوزانه كثيرة أشهرها فعلن بسكون العين ، متفاعلن فعولن فعلن ، بتحريك العين ، مرتين ، ومثاله قول ابن القارض :

روحى لك يازائر الليل فدا ... يامؤنس وحدتى إذا الليل هدا

إن كان فراقنا مع الصبح بدا ... لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا

وقوله :

أهوى قمرا له المعانى رق ... من صبح جبينه أضاء الشرق

تدرى بالله مايقول البرق ... مابين ثناياه وبينى فرق

ومن صوره الأعرج الذى اختلفت فيه قافية المصراع الثالث ، مثل قول ابن الفارض :

---

(١) فصول فى الشعر ونقده ص ٤٦ .

(٢) حاشية الدمنهورى ص ٣٧ .

أهوى رشاً كل أسى لى بعثا — مذ عاينه تصبرى مالبثا
ناديت وقد فكرت فى خلقته — سبحانك ماخلقت هذا عبثا

ومن صوره قول ابن الفارض :

أغصان هواك بقلبى عزيت — من غير كلام
أشكوك غداً إذا النجوم انكدرت — فى يوم زحام
والصحف إذا تطايرت وانتشرت — والناس ليام
نفسى سئلت بأى ذنب قتلت — والقتل حرام

ومن صوره أيضا قول ابن الفارض :

عيناك وحاجباك قد أسرفتا
والطرف كحيل
مع لين قوام

أطلق برضاك فى الهوى أسرفتى
حيران ذليل
يقنع بسلام

فى ثغرك خمرتان قد حرمتا
من غير دليل
يابدر تمام

والعاشق ظمآن فياحرمتى
تسقيه قليل
من ريق مدام[1]

ومن أمثلته :

أصبحت متيما حزينا بالى — مضى ولقد تغيرت أحوالى
ياجمع شوامتى وياعذالى — قلوا عذلى فليس قلبى خالى

(١) التجديد فى الأدب المصرى الحديث ص ٤٣ ، ٤٤ ، الأدب العربى وتاريخه ، جزء ثان ص ٢٧٧ .

وقول [illegible]

ما أحــ [illegible]

لا يسمع [illegible]

وقول [illegible]

يامن بسند [illegible]

ارحم دنفا [illegible]

ومن أنواعه [illegible]

بوزن فعلن [illegible]

ومثاله :

[illegible]

وقد قسمه [illegible]

المنطق ، وال[illegible]

وغاية ما [illegible]

الأولى تامة ثقيلة [illegible]

والثانية تامة [illegible]

صحيحة ، و[illegible]

مشطورة ، وضـ[illegible]

القوما : [illegible]

---

(١) حاشية الدمنهوري [illegible]

(٢) ميزان الذهب [illegible]

(٣) حاشية الدمنهوري [illegible]

غناء الرمل ، أو الرجز : قوما للسحور ، فانطلق عليه هذا الاسم ، وصار علما له ، وقد اخترعه البغداديون فى العصر العباسى ، وأجزاؤه مستفعلن فعلان[1] .

وقيل : إن أول من اخترعه منهم أبو نقطة برسم الخليفة الناصر ، والصحيح أنه مخترع من قبله ، وكان الناصر يطرب له ، وجعل لأبى نقطة عليه فى كل سنة ما يفضل عنه من الإنعام ، فلما توفى أبو نقطة ، وكان له ولد ماهر فى نظم القوما ، وأراد أن يعرف الخليفة بموت والده ، ليجريه على مفروضه ، فأخذ أتباع والده ، ووقف فى أول ليلة من شهر رمضان ، وقال :

ياسيد السادات   لك باكرم عادات
أنا ابن أبى نقطة   تعيش أبويا مات

فأعجب به الخليفة ، واستحضره ، وخلع عليه ، وفرض له ضعفى ماكان لأبيه[2] .

وأنا أرى أنه ليس بشعر ، فلا يعتد به ؛ نظرا للفته العامية الملحونة وأجزائه مستفعلن فعلان بسكون ثانيه ، وآخره مرتين ، ورمز إليه فقيل :

ماقام غصن البان   إلا وسقمى بان
مستفعلن فعلان   من لحظك الفتان[3]

وله وزنان :

الأول مركب من أربعة أقفال ، ثلاثة متساوية فى الوزن والقافية ، والرابع أطول منها وزنا ، وهو مهمل بغير قافية .

والثانى من ثلاثة أقفال مختلفة الوزن ، متفقة القافية ، فيكون القفل الأول منها أقصر من الثانى ، والثانى أقصر من الثالث .

---

(١) فصول فى الشعر ونقده ص ٤٦ .
(٢) العاطل الحالى والمرخص الغالى ص ١٢٧ ، ١٢٨ .
(٣) حاشية الدمنهورى ص ٣٨ .

وقد نظم الإبشيهى مثالا فى مدح أحد الخلفاء ليسحر به فى رمضان ، يقول فيه :

لازال سعدك جديد دائم وجدك سعيد
ولا برحت مهنا بكل صوم وعيد
فى الدهر أنت الفريد وفى صفاتك وحيد
والخلق شعر منقح وأنت بيت القصيد[1]

الزجل: سمى هذا الفن زجلا؛ لأنه لا يلتذ به، وتفهم مقاطع أوزانه، ولزوم قوافيه حتى يغنى به ، ويصوت ، فيزول اللبس بذلك ؛ لأن الزجل فى اللغة : الصوت ، واختلفوا فيمن اخترع الزجل ، فقيل : إن مخترعه ابن غرله ، وقيل : يخلف بن راشد ، وقيل : أبو عبد الله بن الحاج مدغليس ، وقيل : أبو بكر بن قزمان ، وكان أهل الأندلس يقولون : ابن قزمان فى الزجالين بمنزلة المتنبى فى الشعراء ، ومدغليس بمنزلة أبى تمام ، بالنظر إلى الانطباع والصنعة . فابن قزمان ملتفت إلى المعنى ، ومدغليس متلفت للفظ .

وقد قسمه مخترعوه على أربعة أقسام هى الزجل ، والبليق ، والقرقى ، والمكفر[2] . .

ولما كان هذا الفن من وضع العامة اتبعوا فيه النغم ، دون مراعاة الوزن ، وربما نظموا فى سائر البحور لكن بلغتهم العامية ، ويسمون ذلك الشعر الزجلى[3] ، ولا حد لأوزانه ، وإنما أشهرها مستفعلن فعلن فعلن أربع مرات لكل دور ، وربما قالوا فعلان ، بدل فعلن الأخيرة[4].

يقول ابن قزمان :

وعريس قام على دكان بحال وراق

(١) ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب ص ١٥٥ .
(٢) العاطل الحالى والمرخص الغالى ص ٦ ، ١٣ ، ١٥ .
(٣) ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب ص ١٤٧ .
(٤) الوسيط فى الأدب العربى وتاريخه ص ٣٠٩ .

وأسد ابتلع ثعبان في غلظ ساق
وفتح فمو بحال إنسان فيه الفواق
وانطلق يجرى على الصفاح ولقى الصباح

ومنه نوع أجزاؤه مستفعلن مستفعلن مستفعل بسكون آخره مرتين ، كقول أحدهم :

ودمع عيني فوق خدى سائل.

ومنه نوع أجزاؤه مستفعلن فعلن فعلن بسكون ثانيهما مرتين[1] .

ومن أمثلته قول أبي عبد الله بن الحاج :

ورذاذ الودق ينزل وشعاع الشمس يضرب
فترى الواحد يفضفض وترى الآخر يذهب
والنبات يشرب ويسكر والغصون ترقص وتطرب
وتريد تيجى إلينا ثم تستحيى وتهرب

وأنا أرى أنه ليس بشعر ؛ لما فيه من الألفاظ العامية ، واللحن ، وعدم الالتزام بقواعد النحو والصرف ، مع التسكين الذى لا مبرر له سوى السير على أنغام الإيقاع ، وحسبنا ما قاله أبو بكر بن قزمان عن الزجل : وأحسنه ما كان باللغة العامية .

وكذلك الواو ، وهو نوع من الزجل ، وزنه مثل وزن بحر المجتث مستفعلن فاعلاتن ، أو فاعلاتان أربع مرات[2].

كان وكان : اخترعه البغداديون ، وسمى بذلك ؛ لأنهم أول ما اخترعوه . لم ينظموا فيه سوى الحكايات ، والخرافات ، والمنصوبات ، والمراجعات ، فكان قائله يحكى ما كان وكان ، ثم نظموا فيه المواعظ ، والرقائق ، والزهديات ، والأمثال ،

---

(١) حاشيه الدمنهورى ص ٣٨

(٢) الوسيط فى الأدب العربى وتاريخه ص ٣٢٦ .

والحكم ، وكان ذلك على يد جمال الدّين بن الجوزى ، وشمس الدين بن الكوفى الواعظ ، وهو نوع من الزجل ، ودوره مركب من أربعة شطور : الأول وزنه مستفعلن فاعلاتن أو فعلاتن ، والثانى مستفعلن مستفعلن ، أو مستفعلن مستفعلان ، والثالث مثل الأول ، والرابع مستفعلن فعلان[1] بسكون ثانيه .

ومثالـه :

قم يا مقصر تضرع   قبل أن يقولوا كان وكان
للبر تجرى الجـوارى   فى البحر كالأعـلام

وقول أحدهم :

ياقاسى القلب مالك   تسمع وما عندك خبر
ومن حرارة وعظى   قـد لانـت الأحجـار
أفنيت مالك وحالك   فى كل ما لا ينفعك
ليتك على ذى الحاله   تقلع عن الإصـرار
تحضر ولكن قلبـك   غايب وذهنك مشـتغل
فكيف يا متخلف   تحسب من الحضـار[2]

ورمز إليه فقيل :

كن يامليح حليمـا   ثلث ميزان الصدود
مستفعلـن فعلاتـن   يابـدر يامـنصان[3]

المواليا : من بحر البسيط إلا أنه له أضربا تخرجه عنه ، ولا يلزم فيها مراعاة قواعد العربية ، ولذلك أرى أنها لا تعد شعرا ، وإنما سمى بهذا الاسم ؛ لأن الواسطيين لما اخترعوه ، وكان سهل التناول لقصره ، تعلمه عبيدهم ، فكانوا يغنون

---

(١) الوسيط ص ٣١٠ ، حاشية الدمنهورى ص ٣٨ .

(٢) ميزان الذهب ص ١٥٤ .

(٣) حاشية الدمهورى ص ٣٨ .

به فى رؤوس النخيل ، وعلى سقى المياه ، ويقولون فى آخر كل صوت مع الترنم : يامواليا ، إشارة إلى ساداتهم ، فغلب عليه هذا الاسم ، وعرف به[1] .

وقيل : إن اسمه الموليا بفتح الميم ، وكسر اللام ، وتشديد الياء ، وهى صيغة جمع مضاف إلى ياء المتكلم ، ولكن المشهور أن اسم هذا الوزن الموال ، بفتح الميم وتشديد الواو[2]..

وقيل : إن أول من اخترعه مولاة للبرامكة ، وزراء العباسيين ، وكانت ترثيهم به ، ولما حملت إلى الرشيد وكان قد منع من يرثيهم بشعر قالت الجارية : ليس هذا شعرا لأنه عامى ملحون ، وهو فى الحقيقة شعر عامى على وزن البسيط كانت تصيح الجارية بعد كل قطعة منه واموالياه[3]، والرأى الراجح عند مؤرخى الأدب أن المواليا نشأت أولا عند أهل واسط ، وقد نظموا من هذا الفن الغزل والمديح ، ثم استعمله البغداديون ، وأجادوا فيه حتى عرف بهم دون مخترعيه[4]. وهو ثلاثة أنواع :

رباعى واشطر بيتيه مصرعة ، ومثاله قول جارية البرامكة :

يادار أين الملوك أين الفرس
أين الذين بنوها بالقنا والترس
قالت تراهم رسم تحت الأراضى الدرس
سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس

وقول بعضهم :

عاشر ذوى الفضل واحذر عشرة السفل
وعن عيوب صديقك كف وتغفل

---

(1) العاطل الحالى والمرخص الغالى ص ١٠٧ .
(2) حاشية الدمنهورى ص ٣٧ .
(3) فى الأدب الأندلسى ، دكتور جودت الركابى ص ٢٩١ ، ٢٩٢ .
(4) بلاغة العرب فى الأندلس ، أحمد ضيف ص ٢٢١ .

وصن لسانك إذا ما كنت فى محفـــــل
ولا تشارك ولا تضمن ولا تكفل

أعرج : وهو ما اختلف مصراع منه ، مثل :

ياعبد ابكى على فعل العاصى ونوح
هم فين جدودك أبوك آدم وبعـــده نوح
دنيا غرورة تجى الك فى صفة مركب
ترمى حمولها على شط البحور وتروح

نعمانى مثل :

الأهيف اللى بسيف اللحظ جارحنا
بيده سقانا الطلا ليلا وجارحنا
رمش رمى سهم قطع به جوارحنا
آهين على لوعتى فى الحب ياوعدى
هجره كوانى وحيرنى على وعدى
ياخل واصل ووافى بالمنى وعدى
من مر هجرك ومن نار الجوى رحنا[1]

ووزنه على الغالب من بحر البسيط مع ثلاث أعاريض يشبهها ضربها وهى فاعلن ، وفعلن ، وفعلان[2] .

الموشحات وألوان التجديد فى أوزانها كثيرة ، حيث إنها قد تأتى على أوزان بحور الشعر المعروفة وهى فى نظر الوشاحين مرذولة أشبه بالمخمسات منها بالموشحات كقول ابن زهر من بحر الرمل :

أيها الساقى إليك المشتكى   قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت فى غرته

(١) الأدب العربى وتاريخه ، جزء ثان ص ٣٧٧ ، ٣٨٠ .
(٢) ميزان الذهب ، ص ١٥٣ .

ويشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق إليه واتكا وسقانى أربعا فى أربع

فهذا التشكيل الموسيقى يروعنا منظره للوهلة الأولى ، لكنه فى الحقيقة لا يحمل أى جديد ذى خطر .

فالوزن المستخدم فى هذه الشطرات السبع وزن واحد ، وكل شطر منها يتساوى مع أى شطر آخر وزنا .

وعلى هذا فكل ما لهذه المحاولة من قيمة التخفيف من حدة التكرار المألوف فى الصورة التقليدية للقصيدة ، حيث يمثل البيت بشطريه الوحدة الموسيقية المتكررة فى سائر الأبيات ، فبدلا من أن يكون البيت هو الوحدة الموسيقية المتكررة صارت مجموعة من الشطرات ، منظمة تنظيما خاصا — وإن كانت ماتزال ملتزمة بنفس الوزن — صارت هى الوحدة المتكررة[1] .

وبعد هذه الشطور يقول :

ما لعينى غشيت بالنظر
أنكرت بعدك ضوء القمر
وإذا ماشئت فاسمع خبرى
غشيت عيناى من طول البكا وبكى بعضى على بعضى معى .

وقول ابن بقى :

صبرت والصبر شيمة العانى
ولم أقل للمطيل هجرانى
معذبى كفانى

فهذا من المنسرح ، وأخرجه من وزن المنسرح قوله « معذبى كفانى » . وقول الآخر :

(1) الشعر العربى المعاصر ص ٥٥ ، ٥٦ .

ياويح صب إلى البرق له نظر
وفى البكاء مع الورق له وطر

فهذا من البسط ، والتزام الخفض فى البرق والورق أخرجه عن وزنه

وقد تأتى الموشحات مخالفة أوزان بحور الشعر غير خاضعة للعروض ، ويكون غرضها الغناء أكثر من الإنشاد كقول ابن بقى :

من طالب ثأر قتلى ..
ظبيات الحدوج .. لا لا
فتانات الحجيج .. لا لا

ولابد أن يقول لا لا بين الجزأين الجيميين لكى يستقيم التلحين[1] .

وأوزان الموشحات كثيرة منها مستفعلن فاعلن فعيل مرتين مثل :

ياجيرة الأبـــرق اليمان   هل إلى وصلكم سبيل[2]

ومنها فاعلاتن فاعلن مستفعلن فاعلن مرتين مثل موشحة ابن سناء الملك يقول فيها :

كللى	ياسحب تيجان الربا بالحلى
واجعلى	سوارك منعطف الجدول
ياسما	فيك وفى الأرض نجوم وما
كلمـــا	أغربت نجما أشرقت أنجما
وهى ما	تهطل إلا بالطلى والدما
فاهطلى	على قطوف الكرم حتى تمتلى
وانــقلى	للدن طعم الشهد والقلفل
تقـــد	كالكواكب الدرى للمرتصد

(١) فى الأدب الأندلسى ص ٣٠٠ ، ٣٠١ . دار الطراز ص ٣٣ ، ٣٧ .
(٢) حاشية الدمنهورى ص ٣٨ .



املأ القدح   واعص من نصح

وارو غلتى   بابنة الفرح

فالفتى متى   ذاقها انشرح

وهى إن سرت   فى العليل صح

أو صبابها   باخل سمح

فاهجر الكرى   واغد نصطبح

فالدجى مضى   والسنا لمح

والحمام فى   أيكه صدح

وهو وزن مخترع من مجزوء المتدارك[1] ، ويجوز أن تكون وزنا مخترعا من بحر المقتضب .

وكذلك فعل شوقى ، فلم يسلم ديوانه ــ الشوقيات ــ من وزن مخترع هو الوزن نفسه الذى اخترعه البارودى . وذلك فى قطعة عدتها سبعون بيتا ، ومطلعها :

مال واحتجب   وادعى الغضب

ليت هاجرى   يشرح السبب

عتبه رضى   ليته عتب

عل بيننا   واشيا كذب

أو مفندا   يخلق الريب

من لمدنف   دمعه سحب

بات متعبا   همه اللعب

يستوى خلى   عنده وصب

ذقت صده   غير محتسب[2]

---

(١) البارودى رائد الشعر الحديث ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٢) شعراء ص ٧٥ .

وهى بوزن مستعلن فاعلن ، ويمكن أن تكون بوزن مفعلات مسل ، بوزن مخترع من بحر المقتضب

وربما كانت قصيدته فى وصف مرقص ، وبلغت ثمانية وستين بيتا من وزن مخترع التزم فى كل شطر مستفعلن فاعلن ، وهو ما لم يقل به أحد من العروضيين فى كتبهم ، إلا إذا جعلناها من شطور البسيط الذى عده الثقات من أصحاب العروض شاذا لا يقاس عليه[1] ، وقد يمكن إرجاعه إلى المجتث مستفع لن فاعلاتن مع التزام الحذف فى فاعلاتن فى عروض البيت وضربه ، والقصيدة هى :

طال عليها القدم	فهى وجود عدم
قد وئدت فى الصبا	وانبعثت فى الهرم
بالغ فرعون فى	كرمتها من كرم
أهرق عنقودها	تقدمة للصنم
خبأها كاهن	ناحية فى الهرم
اكتشفت فاصحت	غير شذا أو ضرم
أو كخيال لها	بعد متاب ألم
نم بها دنبا	وهى عليه أنم[2]

وكذلك فى مسرحية مجنون ليلى عدة أبيات من وزن لا عهد للعروضيين به ، أولها :

زيـــاد ماذاق	قيس ولاهما
طبخ يد الأم	ياقيس ذق مما
الأم ياقـــيس	لا تطبخ السما[3]

ويمكن أن يكون بوزن مخترع من بحر الرجز بوزن مستفعلن مستف ، أو بوزن مخترع من بحر المنسرح بوزن مستفعلن مفعو .

(١) موسيقى الشعر ص ٢٠١ ، حاشية الدمهورى ص ٤٦ .

(٢) الشوقيات ٢/٩٢

(٣) مجنون ليلى ص ٣٤ .

وكذلك الأنشودة التى جاءت على لسان الحادى وهى :

هلا هلا هيا   إطوى الفلا طيا
وقرب الحيا   للنازح الصب
جلاجل فى البيد   شجية الترديد
كرنة الغريد   فى الغصن الرطب
أناح أم غنى   أم للحمى حنا
جليجل رنا   فى شعب القلب
هلا هلا سيرى   وامضى بتيسير
طيرى بنا طيرى   الماء والعشب
طيرى اسبقى الليلا   وأدركى الهيلا
العهد من ليلى   ومنزل الحب
بالله ياحادى   فتش بتوباد
فالقلب فى الوادى   والعقل فى الشعب
ياقمرا يبدو   مطلعه نجد
قد صنع الوجد   ماشاء بالركب[1]

ويجوز أيضا أن تكون هذه المقطوعة على وزن مخترع من بحر الرجز ، أو على وزن مخترع من بحر المنسرح على وزن مستفعلن مفعو .

وكذلك الأنشودة التى جاءت على لسان الحادى :

يانجد خذ بالزمام   ورحب
سر فى ركاب الغمام   ليثرب
هذا الحسين الإمام   ابن النبى
النور فى البيد زاد   حتى غمر
أخد الحيا فى الوهاد   أخد القمر

(١) مجنون ليلى ص ٤٥ ، ٤٦ .

أحد جمال البواد زين الحضر
ابن النبى[1]

ويجوز أن يكون بوزن مخترع من بحر المنسرح وتفاعيله مستفعلن مفعولات مستفعلن .

وفى مسرحية مصرع كليوباترا وزن غريب ، هو ماجاء على لسان كليوباترا :

بل حارس جاف من حرس القصر
معربد الخطو من نشوة النصر
لا تسع الأرض رجليه من كبر[2]

ويمكن أن يكون على وزن مخترع من بحر الرجز ، أو على وزن مخترع من بحر المنسرح . وكذلك ماجاء على لسان شرميون :

ملكتى دعى هذه الفكر
جند رومة يعبد البدر
فى سبيلها يركب الغرر[3]

ويجوز أن نجاريه على وزن مخترع من بحر المقتضب .

وكذلك غناء إياس فى قوله :

ياطيب وادى العدم من منزل[4]
لم تمش فيه قدم للعزل وادخل
أنا فيه لحبيبى وحبيبى فيه لى
ياموت مل بالشراع واحمل جريح الحياه
سر بالقلوع السراع إلى شطوط النجاه

(١) مجنون ليلى ص ٤١ .
(٢) مصرع كليوباترا ص ٨٥ .
(٣) المصدر السابق ص ٨٦
(٤) موسيقى الشعر ص ١٩٧ ، ٢٢٠

نـواعك الفضي في لجه التبري
كالحلم في الغمض يجري ولا يجري
في ظل ليل ساج أقسم لا يسري
معطل الديباج مطيب الستر
في يقظة يظهر لي أم أرى حلما
فلك من الجوهر يخترق الظلما
على الدجى لماح تحسبه نجما
ليس به ملاح يسلكه اليما
أضوى من الفجر في ظلمة الأسداف
من نفسه يجري لم يجره مجداف
مد شراع النور ياحسن ماامتدا
كاللؤلؤ المنثور لو ينفح الندا
يالك من زورق ملاحه الأقدار
ينجو به المغرق من لجة الأكدار[1]

وبعض الأبيات يمكن أن تسير على وزن مخترع من بحر المنسرح .

ونراه أحيانا نوع الأوزان كما في مسرحية عنترة ، مثل :

ياعبلة القلب لاتراعي لبيك بالروح بالحياة
تأملي غضبتي تريها كغضبة الليث للبغاة
ياسرقة يافسقة الليث جا
من يختلس حبل مسد
فويله من الأسد[2]

فالبيتان الأولان على وزن بحر البسيط ، وتتكون من ست تفاعيل ، والبيت الثالث على وزن بحر الرجز ويتكون من ثلاث تفاعيل ، والبيتان الأخيران على وزن بحر الرجز ويتكون كل منهما من تفعيلتين .

(١) مصرع كليوباترا ص ٩١ ، ٩٢ .
(٢) شوقي شاعر العصر الحديث ص ٢٤٣ .

كما كان لشوقى بعض الأزجال ، وفيها خرج على الوزن العروضى المعروف ، وبرغم أننا نعيب الزجل ؛ لأنه اتجاه إلى العامية ، وهو أمر نرفضه رفضا قاطعا الا إننا سوف نأتى بأمثلة له من نظم شوقى ؛ لنستدل به على الخروج على الوزن العروضى ، مثل قوله :

النيـــل نجاشـــى حليـــوه أســـمر
عجب للونـــــه دهب ومرمـــــر
أرغوله فى إيده يسبـــح لسيـــده
حيـــاة بلادنـــا يارب زيـــــده
قالت غرامى فى فلوكه وساعة نزهه على الميه
تحت ع البعد حمامه رايحة على الميـه وجايه
وقفت أنادى الفلايكى تعال من فضلك خدنا
رد الفلايكـــــى بصوت ملايكـــى
قال : مرحبابكم مرحبتين دى ستنا وانت سيدنا
هيـــلا هـــوب هيـــلا
جت الفلوكة والملاح ونزلنـــا وركبنـــا
حمامة بيضا بفرد جناح تودينـــا وتجيبنـــا
ودارت الألحان والراح وسمعنـــا وشربنـــا
هيـلا هـوب هيـلا[١]

* * *

ولا يريد أصحاب مدرسة الديوان أن تجمد الموسيقى الشعرية عند الموقف الذى أوقفهاعنده الخليل بن أحمد ، والأخفش الأوسط ، ولا عند الموقف الذى أوقفنا عنده المولدون ، ولا عند الموقف الذى وقفت عنده الأوزان فى الأندلس ، فكل سمط موسيقى متكامل يسوده التنظيم الفنى الذى يسود القطعة الموسيقية الجيدة المؤثرة صالح فى رأيهم لأن يكون إطارا لما يراد أن يصب فيه من معانى الشعر[٢] .

(١) شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٧١

(٢) الشعر بين الجمود والتطور ص ٣٢ .

ولقد نظم أصحاب مدرسة الديوان أشعارهم فى القوالب الموسيقية التى نظم بها العرب أشعارهم ، مع تصرفات لا تخرج بالشعر عن عمود الخليل ، واستعملوا التفاعيل استعمالات استحدثوها، ولكنها مع ذلك بقيت ذات كيان موسيقى يتصل بالأوزان العربية المألوفة[1] .

وعلى ذلك فإن التصرف فى البحور الشعرية مع التزام الحدود الموسيقية هو مذهب مدرسة الديوان اتبعته لتوسيع النطاق الموسيقى للبحور التقليدية ، توسيعا لا تنكره تلك البحور ، ولا تتجافى عنه آذان السامعين ، وأذواقهم[2] .

* * *

فالمازنى مثلا قد تصرف فى البحور الشعرية مع التزام الحدود الموسيقية .

فقد استخدم ثلاث تفاعيل ، ثم اثنين ، ثم تفعيلة واحدة . نعل ذلك فى قصيدته « أين أملك » ، يقول فيها :

ولثمتــه
لم أكلمـــه ولكن نظـــرتى ؟
ســاءلتـــه أيـــن أمـــلك
أين أملك[3]
وهو يهذى لى على عادتــه
مذ تولت كل يـــوم
كل يـــوم
فانثنى يبسط من وجهى الغضون
ولعمرى كيف ذاك ؟
كيــف ذاك
قلت لما مسحت عينى يــداه

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ١٣ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٤ ، ٢٥ .

(٣) شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٢٢ .

أترى تلك حيلـــه

أي حيلـه ؟

قال : ما تعنى بذا يا أبتـاه

قلت لا شيء أردتـه

ولثمتـــــــه[1]

فهذا شعر من بحر الرمل ، ثلاث تفعيلات فى السطر الأول ، ثم تفعيلتان فى السطر الثانى ، ثم واحدة فى السطر الثالث ، وكل التفعيلات من جنس واحد ، فهيكله العروضى هكذا :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان أو فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن أو فاعلاتن

فاعلان أو فاعلاتن[2]

وكذلك نجده يجمع بين أكثر من ضرب للوزن فى البيت الواحد .

ومثل هذا مع شيء من التصرف قصيدته ليل وصباح .

فقد اقتصر المازنى على تفعيلة واحدة فى الشطر الثانى فى قصيدة « ليل وصباح » ، يقول فيها :

خيم الهم على صدر المشوق

يا صديقى[3]

وبدت فى لجة الليل النجوم

ومضى يركض مقرور النسيم

وثنى الزهر على النور الغطاء

عم مساء

---

(١) لغة الشعر العربى الحديث ص ١٤٢ .

(٢) الشعر بين الجمود والتطور ص ٢٥ ، ٢٦

(٣) حركة التجديد الشعرى فى المهجر ص ٣٢٣ ، ديوان المازنى ص ٢٥٤ .

هات لى ماذا ألاهات الدواة

الـــــدواة

أو لم يغف مع الليل الصدى ؟

فليكن لى سمرا تحت الدجى

نتداعى فى حواشيه مساء

عم مساء[1]

* * *

أما العقاد فيقول :

إذا لزم الشعر فى لغة من اللغات فإنه يلزم لألزم ما فيه ، وألزم ما فى الشعر أنه فن من الفنون ، وألزم ما فى الفن أنه ذو قواعد وأصول ، توائم فى كل لغة ما طبعت عليه تلك اللغة ، وتوائمه فى اللغة العربية — خاصة — أنها لغة الوزن فى كل كلمة ، وفى كل صيغة ، فليست فيها كلمة واحدة تنعزل من وزن اشتقاق ، أو وزن سماع .

لا شعر بغير فن ، ولا فن بغير قاعدة .

ويتعجب من الذين يقولون : إن قواعد الوزن تدعو الإنسان أن يقول ما لا يلزم تكملة للوزن ، حيث لا محل له من الكلام .

ثم يقول :

وليس الوزن زيادة فى المقال ، بل هو قوام المقال كله ، إلا أن يكون من غير الفنون ، وإنما الشعر تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى وقاعدة القواعد الفنية فى وزن أو نظام مقدور .

ثم يردد اليقين بالشعر اللازم والفن الألزم لزوما يتم فيه المعنى واللفظ بالوزن والقافية .

---

(١) ابراهيم عبد القادر المازنى ص ٣٥ .

وكل بيت فى الشعر المطبوع آية على صدق هذا التفاعل التام بين الألفاظ والمعانى والأوزان ، وآية على لزوم الوزن كلزوم لفظ الشعر ومعناه(١)

وكل تجديد ، أو محاولة للتجديد على أيدى زعماء هذه المدرسة إنما يعتمد أساسا على الوزن الشعرى القديم مع محاولة التصرف فيه .

ومع ذلك فقد كان للعقاد خطوات واسعة فى هذا الميدان ، فقد اقتصر فى بعض الأبيات على تفعيلة واحدة ، وجعل بعضها الآخر تام التفاعيل فى قصيدة واحدة ، كما فعل فى قصيدة عدنا والتقينا ، يقول :

التقينــــا
والتقينــــا
عجبا كيف صحونا ذات يوم فالتقينا
بعدما فرق قطران وجيشان يدينا
فتصافحنا بجسمينا ، وعدنا فالتقينا
بعد عصــــر !
أى عصــــر ؟
والنوى تجرى وسر الحب فى الأكوان يجرى
ثم نادانا تعالوا فاهبطوها أرض مصر
قضى الأمر كما شاء ، وعدنا فالتقينا
كم بكيــت
واشــتكيت
ثم ألهمت على الغيب فأصفينا وقلت
قلت فى السابع والعاشر من شهر سيأتى
ها هنا سوف ترانى ، فرأينا والتقينا(٢)

---

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٢٩ــ٣١ .

(٢) خمسة دواوين للعقاد ص ١٢٨ .

وقد يقتصر على ثلاث تفاعيل فى بعض أبيات القصيدة ، وتفعيلتين فى البعض الآخر ، وفى بعض الأبيات أربع تفاعيل ، كما فى قصيدته سلع الدكاكين فى يوم البطالة ، يقول فيها :

مقفـــــرات مغلقات محكمات
كل أبواب الدكاكيـ ن على كل الجهات
تركوهـــا أهملوهـــا
يوم عيد عيـدوه ومضوا فى الخلوات

★ ★ ★

البـــــدار مالنـا اليـوم قرار
أى صوت ذاك يدعو الـ نـاس من خلف الجدار
أدركوهـــا أطلقوهـــا
ذاك صوت السلع المحـ بوس فى الظلمة ثار

وكذلك نجده يجمع بين أكثر ضرب للوزن فى البيت الواحد .

— وقد زاد العقاد تفعيلة واحدة على مجزوء الرمل فى البيت الأول من مقطوعة الجسم الضاحك ، ولم يلتزمها فى الأبيات الأخرى حيث يقول :

ثغرك الضاحك ، لا بل وجهك الضاحك ، بل كل جسمك

واقتصر العقاد على تفعيلة واحدة فى الشطر الثانى فى قصيدته « بعد عام » ، حيث يقول فيها :

كاد يمضى العام ياحلو التثنى أو تولى
ما اقتربنا منك إلا بالتمنى ليس إلا
مذ عرفناك عرفنا كل حسن وعـذاب
لهب فى القلب ، فردوس لعينى فى اقترابى[1]

(١) الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ٥٧

غير أنا لا نرى الفردوس إلا رسم راسم
وشربنا من جحيم الحب مهلا شرب هائم
لا تلمنى أن قلبى خاننى أو عشقتك
لم يكن منى إلا أننى قد رأيتك
كان فى الدنيا جمال لا يعد ثم لحتا
فعددنا الحسن طرا فهو فرد وهو أنتا[1]

وكذلك فى قصيدته « من دعاه للتصابى » ، يقول فيها :

قد تخذت الحسن فى هذا الجهاد لى ملاذا
ما يروق العين يودى بالفؤاد كيف هذا ؟

وقد قام العقاد بتوزيع تفاعيل البحور توزيعا مختلفا عن توزيعها فى دائرة الخليل[2] .

فنراه مثلا فى قصيدة « المصرف » قد اقتصر فى الأبيات الأول ، والثالث ، والسادس على تفعيلتين ، وفى الأبيات الثانى ، والرابع ، والخامس جعلها أربعا ، ويمضى هكذا فى كل مقطوعة فى القصيدة ، يقول :

شبران من ذاك البناء
بينى وبين المال والد دنيا العريضة والثراء
ليست باقـ صى فى الرجاء
من حفرة المدفون فى شبرين فى جوف العراء
كلا ولا أدنى على قرب المزار لمن يشاء
أعرفت آ ماد السماء

* * *

(١) ديوان العقاد ص ١٤٦ .
(٢) شاعرية العقاد ص ٢٠٧ ، ٢٢٠ ، ٢٢٣ .

في سكتي   أبدا وما
من سكة أبدا إليـ   ـه ولست ألغز عندما
أصف الطريـ   ـق أو الحمى
أنظر بعينيك البنا   ء سما وطال وأظلما
واسأل أهذا مصرف   ملأوا جوانبه دما
تجد الصوا   ب مجسما[1]
فيه دم لا شك فيه
في كل طرس أو كتاب أو سجل يحتويه
ودم المقتر والسفيه
يجرى هناك وأنت تحسبه من الورق الرفيه
نغليه كالدم في العروق سرى وكالدم نتقيه
وسل المدلس والنزيه
سلني فلم أك طالبا
ورقا هناك على الرفوف أنال منه جانبا
وأعد منه حاسبا
إلا لأوراق أراها قارئا أو كاتبا
ولما تجيش به الخواطر حاضرا أو غائبا
ودع الحسود الغاضبا[2]

وتصرف العقاد في تفاعيل بحر المنسرح في قصيدته حسبي ، فجعلها نظام الموشحة ، وبحرها على وزن مستفعلن مفعولات مستفعلن ، يقول :

فاض عليك الصبا وروعته   وغاض منك الوفاء والحسرا
الورد يشفي بالعطر من نشقا
والماء يروى الغليل والحرقا

(١) خمسة دواوين للعقاد ص ٣٩٨ .

(٢) الشعر بين الجمود والتطور ص ٢٧

والبدر يجلو بنوره الحدقا

والحسن ما فضله وبهجته إذا اعترى بالهيام من نظرا ؟[1]

ولم يرد بديوان العقاد من أوزان غريبة ، لا عهد لأهل العروض بها إلا قطعة صغيرة عدتها ثلاثة عشر بيتا ، وهى :

أبصرت بالموت فى الكرى عميان لا يخطىء العدد
عميان حتى لما ترى عيناه ما اغتال أو رصد
قلت أأنت الذى حمى كل البرايا عن الأبد[2]
كفاك ياموت شلتا لم تعطيا تط من أسد
كف من الثلج إن جرت فى جاحم النار تبترد
نعم وكف من اللظى إن مست الماء يتقد
أغرقت ياموت فى الأذى يانازع الروح والجلد
يامطعم الدود بالصبا لا الدود تبقى ولا الجسد
هذا إلى ذاك ينتهى إن طال أو قصر الأمد
تنسى الذى نام فى الثرى ولست تنسى الذى ولد
لا تطرق الناس فى الكرى سلطانك القبر فابتعد
قال اعذرونى فإنما بالوجد يغرى الذى وجد
أحبه حبكم أسه فكلنا عاشق كمد[3]

* * *

وزاد خليل مطران تفعيلة واحدة على مجزوء الرمل ، فجعله أربع تفعيلات بقافية ، ثم تفعيلة خامسة فى الشطر الثانى بقافية أخرى ، فى قصيدة بعنوان الزهرات الثلاث ، يقول فيها :

صبح الأزهار طيف ملحى يبهر بالزهور
يالها بكرا كحور الخلد هبت تخطر فى البكور

(١) ديوان لعقاد ١٧٧

(٢) موسيقى الشعر ص ٢٠٦

(٣) ديوان العقاد ص ١٠٢

[illegible] في نسق زاهي البياض   تاج عهــــن
وأشارت ثوبها من خير ألوان الرياض   كل حسن
أمل باد وسعد مستعير شخص نور   للعيــــون
وبهاء في حياء مستعير للظهور   بالظنــــون
نجم صبح كل آن يجتلي فيه سناه   فهـــو فجــر
من تكونين حماك الله ياهذي الفتاة ؟   أنـــا مصر[1].

* * *

وكان لشعراء أبولو نصيب كبير في هذا المجال ، فقد تفننوا في الأوزان فنرى أبا شادي يزيد تفعيلة في كل شطر في قصيدة الجزاء العادل ، يقول فيها :

جزع الصب وللحزن العميق   في سبيـــلك
لوعة الدنيا فمن هذا يطيق   لمثيلـــك
غير ملك وضيـــاء وحبـــور   لا يضيـــع
أكؤس الحب به شتى تـــدور   وتـــوزع

وكذلك قصيدته الدقائق ، يقول فيها :

ياهاجـــراتي بلا عتـــاب   ولا رجـــوع
ياطائـــرات إلى السحـــاب   طير الرجـــوع
أنتـــن بعضي فأي ذنـــب   يشجي القريب
الهجـــر قاس وأي صعـــب   هجر الحبيب
قلـــن الدقيقـــات الحســـان   أنت المســيء
ضيعتنـــا ضيـــع الهـــوان   لسنا نفـــيء
مـــا مـــر لـــن يأتـــي وإن   صافى الزمن
سيـــان تلهـــو أو تـــن   لن تؤتمن

والقصيدة تمزج بين مخلع البسيط في الشطر الأول ، وتفعيلة واحدة منه مذيلة في الشطر الثاني[2].

* * *

---

(١) شعراء ص ٣٤٧

(٢) موسيقى الشعر عند شعراء أبولو ص ١٥٦ .

وكذلك قصيدة محمود أبى الوفا « علمينى ياحياتى » يقول فيها :

ما الذى فى ناظريك حيرانى ؟
ساكتان مفصحان واضحان
غاضان هادئان ثائران
وهما فى كل هذا هما هما منكسران
علمينى ياحياتى
ما الذى فى شفتيك فيه هامت شفتايا
ما الذى استعبد قلبى فيك واستهوى هوايا
ياترى أنت خلقت لى وإلا لسوايا
أن تكونى لى فما أعظم فى الدنيا هنايا
وإذا كنت لغيرى آه ياطول شقايا[1]

فقد بنى البيت على تفعيلتين فى الشطر الأول ، وتفعيلة واحدة فى الشطر الثانى ، ثم على أربع تفعيلات ، ثم على تفعيلتين ، ثم على أربع تفعيلات ، وهى تفعيلات بحر الرمل فاعلاتن .

* * *

وكذلك ابراهيم ناجى حيث يقول فى قصيدة « الأطلال » :

هاك فانظر عدد الرسـ ـل قلوبا ونساء
فتخير ما تشاء ذهب العمر هباء
ضل فى الأرض الذى ينـ ـشد أبناء السماء
أى روحانية تعـ ـصر من طين وماء
أيها الريح أجل لكنما هى حبى وتعلاتى ويأسى
هى فى الغيب لقلبى خلقت أشرقت لى قبل أن تشرق شمس
وعلى موعدها أطبقت عينى وعلى تذكارها وسدت رأسى[2]

(١) موسيقى الشعر عند شعراء أبولو ص ١٥٨

(٢) ليالى القاهرة ص ٦١ ، ٦٢

فقد بنى أبياته أولا على أربعة تفعيلات من بحر الرمل ، ثم راح يبنيها بعد ذلك على ست تفعيلات .

★ ★ ★

وكذلك خليل شيبوب مزج بين بحرين فى قصيدته « الحب نور العمر » ، يقول فيها على نظام الموشحات :

يا آية النور فدتك النجوم   أنرت عمرا كدرته الهموم
نورك جالى الصدر نافى الأسى   ملطف الأوجاع شافى الكلوم
إذا تبسمت ولم تبرحى   باسمه فرجت كل الهموم
أنت برد وسلام   أنت شوق وهيام
وسعاده
لحب قد تفانى   فيك حبا وافتنانا
وعباده [1]

وفى هذه القصيدة مزج شيبوب بين بحر السريع فى القفل ، ومجزوء الرمل فى الغصن ، وزاد تفعيلة واحدة على مجزوء الرمل .

ونرى أبا شادى يتخذ تفعيلة واحدة لكل شطر فى قصيدته « يا أمل » ، يقول فيها :

يا أمل   يا أمل
يا هوى   من عمل
يا حلى   للبطل
يا قوى   فى الجلل
يادوا   لكل
يا لظى   للكسل
يا على   من وصل
يا حمى   من فشل

---

(١) [illegible] شعوذ [illegible] ١١٨

يا شذى   يا قبل
يا سنى   للغزل
يا ندى   من نهل[1]

وقد يستخدم شعراء أبولو نظام الشعر الحر ، الذى لا يتقيد فيه الشاعر بالوزن ، ولا بالقافية ، إذ ينوع كلا منهما كما يمزج بين الأبحر المختلفة فى القصيدة الواحدة ، متخذين موسيقى لا تتقيد بموسيقى الشعر العروضية .

يقول أبو شادى فى قصيدة الفنان :

تفتش فى لب الوجود معبرا
عن الفكرة العظمى به لألباء
تترجم أسمى معانى البقاء
وتثبت بالضن سر الحياه
وكل معنى يرف لديك فى الفن حى
إذا تأملت شيئا قبست منه الجمال
وصنته كحبيس فى فنك المتلالى
تبث فيها العبادة
تبث فينا جلالا لا انقضاء له

فقد أتى بأوزان أبحر الطويل ، والمتقارب ، والمجتث ، والبسيط ، فالبيتان الأولان من بحر الطويل ، والبيتان بعدهما من المتقارب ، والأبيات الأربعة التالية من بحر المجتث والبيت الأخير من البسيط .

★ ★ ★

وقد نظم بعض شعراء أبولو قصائد على نظام الشعر الحر غير مقيدين بالتزام الوزن والقافية فقد نظم خليل شيبوب قصيدته الشراع من أوزان مختلفة أيضا ، ومع أنه لاحظ أن تغيير الوزن يورث الاضطراب فى الإيقاع ، فقد رأى أن تكرار قراءة القصيدة سيجعل الأذن تألفها وتعتادها ، يقول :

(١) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ص ٥١٦ ، ٥١٨

هدأ البحر رحيا يملأ العين جلالا

وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالا

وبدا فيه شـــراع

كخيال من بعيد يتمشى

فى بساط مائج من نسج عشب

أو حمام لم يجد فى الأرض عشا

فهو فى خوف ورعب

ثم يقول :

إنه غيمة سرت فى السماء

قد صفت زرقتهـــا

لكنها هذا جناح طائر

مرفرف فى ملعب الضياء

يجر زورقا على الدأماء

ونلاحظ أن الأبيات السبعة الأولى جاءت كلها على الرمل ، والثامن من الخفيف ، والتاسع من الرمل ، والثلاثة الأخيرة من بحر الرجز[1] .

واستخدم كذلك فى قصيدة الشراع أوزان البسيط والمتقارب والكامل والطويل والوافر على التوالى فى خمسة سطور متتالية هى :

والماء ذوب أمانى النفس ثائرة

إلـى ربهـا تضـرع

أين الشراع فإنه لا ينظر

كذا يتلاشى الطيف بعد شروق

فيستتران بالليل العميق[2]

---

(١) العروض الجديد ص ١٥ــ١٨ نقلا عن حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى .

(٢) لغة الشعر العربى الحديث ص ٢٣٢ .

وكذلك نظم أبو شادى قصيدته « مناظرة وحنان » على نظام الشعر الحر غير ملتزم بوحدة القافية ، وليس ملتزما بحرا معينا فى القصيدة ، وإنما يمزج فيها بين البحور ، يقول فيها :

وجلسن بين تناظر متأملات فى المرائى
فلـم التناظـــر
الحسن وحدته تجل وإن تنوع أو تباين
فلــه الجلالــه
وللمحبين أشواق وتقديس
هيهات يحصرها داع إلى حصر
فالحسن سلطان والجوهر الأسنى
لا قســـمة المظهــر
مهما ازدهى وغــلا
وكأنما الأزهار أيضا قد حنن إلى التناظر[1] .

فقد سارت الأسطر الأربعة الأولى على وزن الكامل مع اختلاف عدد التفاعيل فى كل سطر ، وسارت الأسطر الخمسة التالية على وزن البسيط ، ثم عاد السطر العاشر إلى تفعيلات بحر الكامل .

وبعد هذا المقطع ينتقل إلى تفعيلة المجتث منوعا فى سطوره بين الشطرة والبيت الكامل ، يقول :

انظر إلى الأزهـــار
انظر جميل التثنـــى
وضعن فى الأكمـــام
وكن بين إهتزاز ونشوة فى غرام
والزهر كالناس يهفو إلى الثغور الجميلة[2]

(١) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ص ٥١٦ــ٥١٨ .

(٢) لغة الشعر العربى الحديث ص ٢٣٥ ، ٢٣١

كما نظموا فى الشعر المنثور الذى لا يتقيد بوزن ولا قافية ، ونحن لا نعده شعرا ، فلا نلتزم بتقديم نماذج منه .

* * *

أما شعراء المهجر فقد رأينا ميخائيل نعيمة يقول فى الغربال :

فلا الأوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر ، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة[1] .

وأنا أختلف معه فى هذه الفكرة ، فلا يوجد شعر بغير نظام موسيقى ؛ لأن الموسيقى من أسس الشعر ، وإلا فما الذى يفرق بينه وبين النثر الفنى ؟

وكذلك دعا أمين الريحانى إلى الشعر المنثور .

ويرى أحد النقاد[2] أن التجديد فى الحركة الرومانسية ـــ ومنها شعر المهجر ـــ قد تمثل فى جوانب ثلاثة : ومنها أشكال القصيدة .

وأنا أرى أن شعراء المهجر قد تأثروا تأثرا كبيرا بالموشحات ، ونظامها ، وموسيقاها فمالوا إلى التجديد فى الوزن مقلدين فى ذلك الوشاحين ، أو مجددين فى أوزان لم ترد فى الموشحات .

وقد نظم شعراء المهجر على نظام الموشحات ، مثل قول ميخائيل نعيمة فى قصيدته لو تدرك الأشواك ، وقد ناوح الشاعر فيها بين أشكال موسيقية فيما يسمى بالأقفال ، يقول فيها :

ياساقى الجلاس بالله لا تحفل بكأس بين هذى الكئوس
أترع لغيرى الكأس أما أنا فاحسب كأنى لست بين الجلوس
واعبر ودعنى فارغ الكأس
لا ، لا تقل ما طابت الخمر لى أو أننى ما بينكم كالغريب

---

(١) الغربال ص ١٠١ .

(٢) هو الدكتور عبد القادر القط .

بل ~ أن لى ياصاحبى خمرة ما مثلها يطفى بروحى اللهيب
أعصرها من قلبى القاسى

فأتى بخمسة أشطر فى كل مقطع ، ولكنه فى المقطعين الأخيرين أتى بشطر سادس إذ يقول :

يا زهرة ما بين شوك نبت لولا شذاها ضل عنه البصر
هل تدرك الأشواق يازهرتى أن الشذا صدا شذاك انتشر
فى الحقل لا عطر لها فادحا
هل تدرك الأشواك ما تدركين
هل عطر العليق أذياله من حيث تمتصين أنت الأريج
أم حاك غير الشوك ثوبا له من حيث حكت أنت أبهى النسيج
وقد تصبح الأشواق أقاحا
لو تعرف الأشواق ما تعرفين[1]

* * *

وقد يتصرفون فى نظام الوزن بغير خروج على الوزن كما فى قصيدة النهاية لنسيب عريضة ، يقول فيها :

كفنــــوه
وادفنــــوه
أســــكنوه
هـوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه
فهو شعب ميت ليس يفيق
هتــك عــرض
نهــب أرض

(١) حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق ص ٣٢٠ ، ٣٢١ .

تسل بعض،
لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافا ؟
ليس تحيا الخطبة ![1]

فقد تصرف فى التفاعيل والأسطر برغم الوزن البين ، وإن كان قد جعل فى كل بيت خمس تفاعيل وهى مخالفة عروضية .

وكثيرا ما كان شعراء المهجر يجمعون بين شطرى البيت فى وحدة متماسكة ، كقول نعيمة فى قصيدة النهر المتجمد :

يانهر هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخرير
أم قد هرمت وخار عزمك فانثنيت عن المسير
بالأمس كنت مرنما بين الحدائق والزهور
تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور
بالأمس كنت إذا أتيتك باكيا سليتنى
واليوم صرت إذا أتيتك ضاحكا أبكيتنى

وقد يجمع شعراء المهجر بين بحرين فى القصيدة الواحدة ، كقول ندرة حداد :

إن رأيت الفقير يهتز ضعفا   سائلا من يمر عونا وعطفا
ورأيت البخيل يجتاز خطفا   لا يبالى وليس يبسط كفا
لا تذمى ميوله وشعوره
فهو بلا وجدان

فقد التزم الشاعر تفعيلات البحر الخفيف ، ولكنه يختم كل مقطوعة من قصيدته بشطر من الرجز[2] .

---

(١) التجديد فى شعر المهجر ص ١٧٩ ، ١٨٠ .

(٢) حركة التجديد الشعرى فى المهجر ص ٣٢٦ . أوراق الخريف ص :

كما أنه التزم ثلاث تفاعيل فى كل شطر فى الأشطر الخمسة الأولى ، وفى الشطر السادس الذى جاء به على وزن الرجز أتى فيه بتفعيلتين فقط .

وقد جمع جبران بين بحرين فى قصيدته المواكب ، فقد جمع فيها بين بحر البسيط فى اتجاه التزمه فى القصيدة كلها حيث يقول :

الخير فى الناس مصنوع إذا جبروا   والشر فى الناس لا يفنى وإن قبروا

وكذلك مجزوء الرمل فى الاتجاه الثانى إذ يقول :

ليس فى الغابات راع   لا ولا فيها القطيع[1]

وكذلك فعل نسيب عريضة فى موشحة بعنوان النعامى ، حيث مزج فيها بين بحرين هما ؛ المجتث ، والخفيف ، يقول :

هيا بنا يا ندامى
فقد أتتنا النعامى
تجر ذيل الربيع
قد زال قيد الثلوج
هيا ابصروا فى المروج
جسم الجمال البديع

وهى على وزن بحر المجتث ، ثم يقول :

النعامى ترنحت   النعامى
والرخامى ترنحت   الرخامى
فهلموا إلى السرى   يا ندامى
لا تقولوا على الصبا   يا سلاما

وهى على وزن بحر الخفيف .

---

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران ص ٢١ ، ٣٥٣ .

وكذلك محاولة شفيق المعلوف فى ملحمته « عبقر » ، جمع فيها بين تفعيلات السريع ، والرجز ، وهما قريبان ، وبخاصة فى الضرب ، حيث تكون مستفعل ، توازى مفعولا ، ولكن شفيق المعلوف تتميز عنده أحيانا أشطر من السريع ، وأشطر من الرجز ، لا سبيل إلى إدماجهما معا ، يقول فى أحد المقاطع :

ويحك يا إنسان
الق عصا سحرك
زعرت فينا الجان
فعذن بالشيطان
من شرك
وددت ياغادر لو أننى
أطلقت ثعبانى لا ينثنى
عنك فيرديك ولكننى
أخشى على الثعبان
من غدرك
فى نابه السم كان
وصار فى صدرك
فليس هذا الصل بالأفعوان
بل أنت ياثعبان
فعد إلى وكرك[1]

★ ★ ★

وكثيرا ما يتصرف شعراء المهجر فى البحور العروضية ، ولا يبقونها على ما هى عليه ، مثل ما فعل نعيمة فى مقطوعته « من سفر الزمان » يقول :

روحي فكم شبت وشابت سنين

---

(١) حركة التجديد الشعرى فى المهجر ص ٣٢٧ ، ملحمة عبقر شفيق المعلوف ص ١٦١ .

من قبل أن باتت حواشيك
واليوم كف الدهر تطويك
عنا ومن يدرى متى تنشرين
روحى وخلينـــا
بالأرض لاهينـــا
نرعى أمانينـــا
فى مرج أوهـــام
ما بين أيام وأعوام
تأتى وتمضى وهى سر دفين[1]

فقد أتى بوزن السريع ، ثم خرج منه إلى وزن المنسرح ، أو غير الوزن إلى مستفعلن مستف ، أو مستفعلن مفعو .

* * *

ورغبة فى محاكاة الموشحات الأندلسية قام بعض شعراء المهجر بالتلاعب بالتفعيلات العروضية ، كما فعل نعيمة فى قصيدة ابتهالات حيث زاد قفلا مكونا من تفعيلة واحدة ، يقول :

كحـل اللهـم عينـى بشـعاع مـن ضيـاك
كـــى تـــراك
فى جميـع الخلـــق فى دور القبـــور فى نسـور الجو فى موج البحـــار[2]

فقد جعل القفل أربع تفعيلات كل تفعيلتين فى شطر ، ثم زاد تفعيلة واحدة بوزن فاعلات ، ثم بنى الأغصان على أبيات مكونة من ست تفعيلات ، ثلاث منها فى كل شطر :

وكذلك قول نسيب عريضة :

(١) همس الجفون ص ٢٦ وما بعدها .

(٢) دراسات فى الشعر العربى المعاصر ص ٢٢٨ .

أمل ساقه فراح يهيم كشهاب تقاذفته النجوم
ودعته معالم ورسوم شفها أنه سواها يروم
فهـي تدمـع

فقد التزم تفعيلة واحدة ، فى نهاية كل مقطوعة بوزن فاعلاتن .

وقد يختم الشاعر المقطوعات بتفعيلتين ، كما فعل رشيد أيوب فى قطعة تحت عنوان المسافر :

دعته الأمانى فخلى الربوع وسار وفى النفس شيء كثير
وفى الصدر بين حنايا الضلوع لنيل الأمانى فؤاد كبير
فحث المطايا وخاض البحار ومرت ليال وكرت سنون
ولـم يرجـع[1]

فقد بنى الأبيات على أربع تفعيلات فى كل شطر ، ثم أتى بقفل مكون من تفعيلتين ، على وزن فعولن فعو .

* * *

وقد يبنى الشاعر بعض أبيات قصائده على تفعيلة واحدة ، كما فعل إيليا أبو ماضى فى قوله :

أنا فى الحضيض
وأنا مريـض
أفلا يد تمتد نحوى بالدوا
وتبث فى جسمى ملامسها القوى
وتقلنى من هوتى نحو الذرى
فأسير مستندا عليها فى الورى

فقد بنى السطرين الأولين على تفعيلة واحدة ، وبقية الأسطر على ثلاث تفاعيل ، ويسير فى قصيدته كلها على هذا النظام .

(١) أغانى الدرويش ص ٦٣

وكما فعل فرحات حيث بنى أبياته على أربع تفعيلات ، ثم أتى بسطر على تفعيلة واحدة في قوله :

وعيونكم حيرى تفتش عن مفاتيح الرجاء
وقلوبكم وهي مسعرة تفور بها الدماء
ومن البلاء
تصديقكم بعض الوعود   وما الوعد سوى هراء[1]

وقد يتصرف الشاعر في عدد التفاعيل في كل بيت فيجعلها مختلفة ، كقول إيليا أبي ماضي :

إن المسا يخفي المدائن كالقرى
والكوخ والصرح المكين
والشوك مثل الياسمين
لا فرق عند الليل بيـ   ـن النهر والمستنقع
يخفي ابتسامات الطرو   ب كالدمع المتوجع[2]

فقد بنى الأشطر الأولى على ثلاث تفاعيل ، ثم بنى الأبيات بعد ذلك على أربع تفاعيل .

وقد يبني الشاعر قصيدته بغير التزام نظام التفاعيل . كما فعل فوزي المعلوف إذ بنى قصيدته على أبيات ، شطرها الأول يتكون من ثلاث تفاعيل ، وشطرها الثاني يتكون من تفعيلتين ، كقوله :

أخي والزمان ضنين   بغير الضنا
أثرت بقلبي الحنين   لعهد مضى
رتعنا به آمنين   صروف القضا[3]

وهي مخالفة عروضية واضحة .

(١) ديوان الخريف ص ٢٠٨ .
(٢) الجداول ص ٣٣ وما بعدها .
(٣) ديوان فوزي المعلوف ص ٩٨ .

وكذلك فعل صيدح بعنوان « ساعة الغروب » ، يقول :

هناك على مذبح الرابيه	يموت النهار
وفى هيكل الغابة الساجية	شموع تنار
يحز الشعاع رؤوس الشجر	فتجرى الدما
كأن إله الجمال انتحر	بباب السما
إلام تشبث كف الزوال	بشعر القلل
لقد سلمت هامها للظلال	وضاع الأمل[1]

فقد التزم فى الشطر الأول أربع تفعيلات ، وفى الشطر الثانى أتى بتفعيلتين فقط وكذلك رشيد أيوب حيث يقول :

ذكروه بالحمى فارتعشا	رعو كالمجنون
مغرم فى الحب قدما قد نشا	قلبه المحزون
لا تلومن فهذا صب سقيم	نازح مسكين
ليس يحييه سوى ذاك النسيم	فى حمى صنين
يرقب الأفلاك إن جن الظلام	فى حشاه نار
وهو يحسو الخمر مضنى لا ينام	ينشد الأشعار
لم تزده الكاس إلا عطشا	أبدا ظمآن
يتغنى عمره كيف مشى	بربى لبنان[2]

فقد التزم فى الشطر الأول بثلاث تفاعيل ، وفى الشطر الثانى بتفعيلة واحدة مع بعض التغيير فيها .

---

(١) حركة التجديد الشعرى فى المهجر ص ٣٢٢ . حكاية مغترب — جورج صبوح ، قصيدة ساعة الغروب .

(٢) حركة التجديد الشعرى فى المهجر ص ٣٢٢ . الأيوبيات ص ١٥٧

وكذلك فعل القروى حيث بنى بعض الأبيات على شطرين ، الشطر الأول يتكون من ثلاث تفاعيل ، والشطر الثانى يتكون من تفعيلة واحدة ، فى قوله :

شمس لبنان انظرى حال الغريب وارحميـــه
واذكرى كل شروق وغروب لذويـــه
أنه صــب وتذكار الحبيب ملء فيه[1]

وكذلك فعل شفيق المعلوف ، حيث يبنى أشطره على ثلاث تفاعيل ، ثم يأتى بشطر على تفعيلة واحدة ، فى قوله :

وعلى اللجنة آهات وأنه
وجوى ينفث أشواقا حوارا
ونداء هاتف ملء الدجنة
أين يارا ؟[2]

وكذلك رشيد أيوب إذ بنى رباعياته على ثلاث تفاعيل ، ماعدا الشطر الرابع فجعله تفعيلة واحدة ، يقول :

حنت النفس اشتياقا للجبال حيث أنسى وحشتى بين الصخور
حينما أبعد عن قيل وقال خليانـــى

ويجعل الشطر الأول كذلك تفعيلة واحدة ، فى قصيدة كاملة فيقول :

اذرفـــى ياعين دمعى فالهوى متلفى
واسعفى لعل نارا فى الحشا تنطفى

وكذلك الشطر الثانى يجعله فى قصيدة أخرى تفعيلة واحدة ، فيقول :

لظلام الليل فضل فى الحياة مثل ما للنور
أين لولا الليل حسن النيرات أيها المغرور
فخذ الدنيا وما فيها وهات خيمة الناطور

(١) ديوان القروى ص ٧٥ .
(٢) ديوان سنابل راشد ص ١٠٢ .

ويلاحظ التغيير الغريب الذى يطرأ على هذه التفعيلة .

وقد يتصرفون فى الوزن كما شاءت لهم الموسيقى ، كما فعل فرحات فى قوله :

ربة الخال هل تعود
بالســـــعود
ليلة خلتها تدوم
إذا ختمنا بها العهود
والشـــــهود
ذلك البدر والنجوم[1]

ذلك أنه لم يلتزم عددا معينا من التفاعيل فى كل بيت ، كما أتى ببعض التغيير فى التفاعيل . وكذلك شفيق المعلوف فى قوله :

نحن فى عمر عساليج الدوالى
والنهــــــر
لم يكن قد جاءه بعد خبر
عنــــك أو عنـــــى
لأنــــا والقمــــر
مذ ولدنا عند قنات التلال
لم نكن نعرف أن نهبط حتى المنحدر
فاعتصمنا بالأعالى[2]

فأتى فى بعض الأسطر بأربع تفاعيل ، وفى بعضها بثلاث تفاعيل ، والبعض الثالث بتفعيلتين ، والآخر بتفعيلة واحدة .

---

(١) ديوان فرحات ص ٨٩ .
(٢) سنابل راعوث ص ١٨٣

وكذلك فوزى المعلوف إذ يقول :

لولا منى فى الصدر والفكر يلهو بين الدهر
هنا كلهو الهوى
ما كنت أرضى النوى
مضطر
عن موطن مستحب فى القلب رشفت منه الحب
رضعت منه الحياة
أوحى لى الآيات
فى الشكر

ويقول أيضا :

قومى فأحداق الظلام غارت لفرط عنا السهر
ويد السحر
تفتض أزرار الغمام
وفم الكمام
رطبت تشع به الدرر
وحلى الغدير به أثر فى الماء من قبل القمر[1]

فقد استخدم شكلا موسيقيا أشبه بالأشكال الهندسية فى كتابة الأبيات مما اضطره إلى تغيير التفاعيل أحيانا ، ونقص التفاعيل أحيانا أخرى ، والخروج على النظام العروضى كثيرا .

وهكذا رأينا دورا كبيرا لشعراء المهجر فى ميدان التجديد فى أوزان الشعر العربى ، ولكنه تجديد لا يخرج عن إطار الأوزان المعروفة للشعر العربى .

* * *

وأما أصحاب الشعر الجديد فإن الخلاف بين معظمهم ، ومن سبقهم ليس

(١) ديوان فوزى المعلوف ص ٨٦ ، ٩٦ .

هو فى سبك الكلام على تفاعيل ، فهم يقولون بالتفاعيل ، أو معظمهم ، ولكنهم يرتبونها ترتيبا خاصا ، وهذا الترتيب الخاص هو فى عدد التفاعيل فى كل سطر ؛ لأنهم يكتبون أشعارهم سطورا ولا يكتبونها شطورا .

وهذا الترتيب الخاص يكرر التفعيلة بغير نظام عددى فى كل سطر ، فهم يعطون أنفسهم الحق فى أن يضعوا من التفعيلات فى كل سطر أى عدد يشاؤون ، دون ترتيب معين ، وتكون النتيجة المحتومة لذلك أن يجىء النغم الشعرى مضطربا ، وتنتظر الأذن منه مالا يجىء ، ويجىء منه مالا تنتظر .

وإطلاق يد الشاعر الجديد على هذا النحو يدعوه إلى التخليط ، وإلى تضييع الترتيب الموسيقى اللازم الذى به يتم اتساق البيت الشعرى ، وبالبيوت يتم اتساق القصيدة كلها .

ولو أنه نظم قصيدته على حسب ترتيب مشاعره فيها مقاطع مقاطع ، ورتب كل مقطع منها الترتيب الذى يرتضيه لنفسه مهما كان نوع هذا الترتيب ، ثم جاء فى المقطع الثانى فالتزم ذلك الترتيب الذى اختاره هو لنفسه اختيارا حرا لأوجد لقصيدته كيانا موسيقيا مقبولا[1] .

ويرى ناقد آخر[2] أن الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية ، لكنه أباح لنفسه . وهذا حق لا مماراة فيه — أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما .

فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذى الشطرين ، وذى التفعيلات المتساوية العدد ، والمتوازنة فى الشطرين .

وتتراوح محاولة التجديد بين مجرد عدم التزام نظام ثابت فى طول السطور ، مع احتفاظ بروح القصيدة القديمة ، إلى خروج حقيقى من الإطار القديم[3] .

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٩٠—٩٢ .

(٢) هو الدكتور عز الدين اسماعيل .

(٣) الشعر العربى المعاصر ص ٦٥ ، ٦٩

وقد راح الشعراء فى الشعر الجديد يتحررون من قيود العروض ، ويتجهون إلى وحدة التفعيلة فى شعرهم الجديد ، مستخدمين نظام السطر ، متحررين من قيود الوزن حسب نظام الأبحر الشعرية ، لا يلتزمون بعدد التفعيلات فى كل سطر ، ولا يأبهون بالتغييرات التى تجوز فى الأوزان ، ومثال ذلك ما فعله الشاعر كامل أيوب حيث يقول فى أغنية الطائر :

بنشــوة درج
قرب شجيرة سخية الأرج
وعلمته أمه أن ينشر الجناح
وأن يش للصبـــاح
وأن يجوب فى الرياض والحقول والبطاح
وراء رزقه المتــاح
وعلمته أن يغنى كل يوم للرياح
حروف كلمة وحيدة غنيه

فقد خالف بين الأسطر فى عدد التفعيلات ، كما غير بعض التفاعيل ، فقد أتى فى السطر الأول بتفعيلتين ، ثانيتهما مبتورة ، وكون السطرين الرابع والسادس من تفعيلتين ، والثانى والثامن من ثلاث تفاعيل والثالث ، والخامس ، والسابع من أربع تفاعيل .

وكذلك فى قصيدته الكأس حيث يقول :

أجل كانت لنا دنيا
فقدناهـــــا
بكأس ذات إغراء
شــــــربناها
سيبقى ذكرها سهوا يؤرقنا
ويبقى سرها شوكا
وبعض السر لا يحكى

ويبقى جذع صفصافه
يوسوس للغدير الضحل ماجاءت
ولـــم يـــأت
ويمضى الغروب الغابر
ويمضى مغرب آخر
ولا نأتــــى[1]

فبعض الأسطر مكون من ثلاث تفاعيل ، وبعضها مكون من تفعيلتين ، وبعضها مكون من تفعيلة واحدة من تفاعيل بحر الوافر مفاعلتن .

وكذلك فعل الشاعر فتحى سعيد فى قصيدته « الفارس محبوب جميلة » ، يقول فيها :

عيناها ليست شركا للعشاق
لم يسهد فيها الوجد ولم تتكحل بالأشواق
لم تزخر مثل عيون فتاتى بالأسرار
فالثورة تلمح فى العينين
تتوقد مثل هزيم النار
عينـاك الحلوة ياحلوه
تتقحم جدران السجن تطل من الكوه
تحكـــى غنـــوه
أغنيـة كفاح وبطولـه
والاســـم جميلـــه

فقد خالف بين الأسطر فى عدد التفاعيل ، كما غير التفاعيل كثيرا .

وكذلك فى قصيدته مجذوب ، يقول فيها :

فى ذلك المقهى المرصع بالمناضد والأرائك والبشر

---

(١) دراسات نقدية ص ١٥ ، ١٣٥ . الظمأن والمدينة السمراء ص ٥٠

عبق الدخان الأزرق
ما بين مجذوب ومنجذب وآخر صامت لا ينطق
ملكته أوهام الحذر
فبدا لنا مثل الصنم
وتلفت المجذوب منتفض العروق
وبمحجريه الغائرين تجمعت شتى الصور
فى نظرة عمياء يملؤها البكم
وعليه أسمال ثقال

فهذه صورة الشعر الجديد الذى يلتزم نظام السطر مع تغيير عدد التفاعيل فى كل سطر .

ومن أمثلة ذلك قول أحمد مخيمر من قصيدة القاهرة فى رمضان ، يقول فيها :

فى ساعة الغروب
من أعلى مكان
فى القاهرة
نظرت حولى للأفق
حيث الشفق
يلقى ظلال نوره على التلال
على النخيل فى الحقول والضفاف
على الشراع والطيور الصادحه
السابحة
هناك فى الفضاء
مسرعة إلى الغصون
خائفة من ظلمة المساء
تهبط فى بطء على المدينة
حزينة

زاحفة بالصمت والسكينة[1]

كما فعل ذلك أيضا الشاعر نزار قبانى حيث يقول فى قصيدته « أبى » :

أمــات أبــوك
ضلال أنا لا يموت أبى
ففى البيــت منــه
روائح رب وذكرى نبى
هنا ركنه تلك أشياؤه
تفتق عن ألف غصن صبى
جريدتـه تبغـه متكـاه
كأنْ أبى بعد لم يذهب[2]

فقد تصرف فى التفاعيل على نظام الأسطر ، ولو أعدنا ترتيبها ، ونظامها على نسق الأبحر لوجدنا أنه استخدم نظام التفعيلة فعولن حيث أتى بها فى بعض الأبيات ست مرات ، وفى بعضها الآخر ثمانى مرات ، فاستخدم البحر ومجزوءه معا فى قصيدة واحدة ، وبترتيب خاص به .

وكذلك فى قصيدته « بلقيس » يقول فيها :

شـــكرا لكـــم
شـــكرا لكـــم
فحبيبتـى قتلـت
وصار بوسعكم أن تشربوا كأسا على قبر الشهيدة
وقصيدتى اغتيلـت
وهل من أمة فى الأرض ـــ إلا نحن ـــ تغتال القصيدة
بلقيس كانت أجمل الملكات فى تاريخ بابل

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ١١٥

(٢) دراسات نقدية ص ١٥ .

بلقيس كانت أطول النخلات فى أرض العراق
كانت إذا تمشى ترافقها طواويس وتتبعها أيائل
بلقيس يا وجعى ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل
هل ياترى من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل
يا نينوى الخضراء
يا غجريتى الشقراء
يا أمواج دجلة تلبس فى الربيع بساقها أحلى الخلاخل

فاستخدم التدوير ، وبنى بعض الأسطر على تفعيلتين، وبعضها الآخر على ست تفاعيل وبعضها على أربع تفاعيل ، وبعضها على خمس تفاعيل ، مستخدما وزن متفاعلن .

وكذلك الشاعر كال نشأت حيث يقول فى قصيدته أحلام عذراء :

كصغار حمام
تاهت فى أفق البرية
كانت أحلامى الوردية
والناس نيام
فى ليلة صيف قمرية
وأنا فى جلسة شباكى
أرنو لبعيد الأفلاك
وألون أفراح العرس
وأغمغم يارب رجائى
فتنور بالبهجة نفسى

فقد اتبع نظام السطر مع اختلاف الأسطر فى عدد التفعيلات مستخدما وزن فاعلن مع بعض التغيير ، كما غير أوزان الأضرب .

وكذلك فى قصيدته « نامت نهاد » يقول :

نامت نهاد

فالبيت صمت، والتماثل

خطواتنا رقع صموت،

لا يستبين

وحديثنا همس خفوت

فعلى الوساد

أملى وأحلامى البعاد

فقد استخدم وزن متفاعلن مع اختلاف الأسطر فى عدد التفاعيل ، مع جعل التفاعيل ما بين متفاعلن بفتح الثانى أو تسكينه ، ومتفاعلان بفتح الثانى أو تسكينه .

وقد عبرت نازك الملائكة عن طريقة الوزن فى الشعر الجديد بقولها : كل ما سنصنع نحن الآن أن نتلاعب بعدد التفاعيل ، وترتيبها مثل ما فعلت، فى قصيدة جدران وظلال تقول فيها :

وهناك فى الأعماق شيء جامد

حجزت بلادته المساء عن النهار

شيء رهيب بارد

خلف الستار

يرعى جدار

أواه لو هدم الجدار

فنرى التفاعيل مابين متفاعلن بفتح الثانى ، أو تسكينه ، ومتفاعلان بتحريك الثانى ، أو تسكينه .

وكذلك قولها فى رثاء يوم تافه :

كان يوما تافها كان غريبا

أن تدق الساعة الكسلى وتحصى لحظاتى

إنه لم يكن يوما من حياتى

إنه كان تحقيقا رهيبا
لبقايا لعنة الذكرى التى حطمتها
عند قبر الأمل الميت خلف السنوات
خلف ذاتى

وقولها فى قصيدة طريق العودة :

وكنا نسميه دون ارتياب طريق الأمل
فما لشذاه أفل
وفى لحظة عاد يدعى طريق الملل

فالبيت الأول مكون من ست تفعيلات ، والثانى من ثلاث ، والثالث من خمس[1] .

وكذلك فى قصيدتها ذكريات ، تقول فيها :

لم أكن أحلم لكن كان فى عينى شىء
لم أكن أبسم لكن كان فى روحى ضوء
لم أكن أبكى لكن كان فى نفسى نوء
مر بى تذكار شىء لا يحد
بزمن شىء ما له قبل وبعد

فقد بنت بعض الأسطر على أربع تفعيلات ، وبعضها الآخر على ثلاث تفعيلات مستخدمة وزن فاعلاتن .

وكذلك الشاعرة فدوى طوقان ، حيث تقول فى قصيدة « تاريخ كلمة » :

الحب عند الآخرين جف وانحصر
معناه فى صدر وساق
الحب كان حب صدر حب ساق

---

(1) الشعر العربى المعاصر ، ١٠٤ .

حب بلا دفء بلا روح بلا حنان
سمعتها كثير
وعفت زيفها الكبير

فقد استخدمت وزن مستفعلن ، وجعلت الضرب بوزن فعو ، ومستفعلان ، وفعول كما خالفت بين السطور فى عدد التفاعيل .

وكذلك فى قصيدة لحظة ، تقول :

منيتى صمتا هدوءا
هذه اللحظة لا شئ سواها
زهرة قد فتحت بين يدينا
لا ثمار لا جذور
زهرة آنية الروعة فلنمسك بها قبل العبور
ياحبيبى

فقد خالفت بين الأشطر فى عدد التفاعيل ، كما جاءت بأكثر من وزن للأضرب .

كما فعل ذلك أيضا الشاعر صلاح عبد الصبور ، يقول :

ياصاحبى إنى حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهى الصباح
وأتى المساء
فى غرفتى دلف المساء
والحزن يولد فى المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم

فقد استخدم نظام السطر ، مع تغيير عدد التفعيلات فى الأسطر ،واستخدام أوزان مختلفة فى الأضرب ، بتغيير التفعيلة التى اعتمد عليها وهى متفاعلن .

وكذلك فى قصيدته « طفل » يقول فيها :

قولى : أمـــات
بجسيه جسى وحنتيه
هـذا البريـــق
مازال ومض منه يفرش مقلتيه

* * *

ثم احتـــرق
ورأيت شيئا من تراب القبر فوق الوجنتين
رباه فوق الصدر فوق الساعدين
والعازف المغلوب نام ومات فى الصمت الكبير
نغم أخيـــــر

* * *

وسألت مات ؟ أجل سأبكيه سنبكيه معا
ووجمت لا الجفن اختلج
ووقفت ثم رجعت فى عينيك شيء من وهج
كـــى تلمســـيه
أو تغمضى عينيه أن تتألمين
هذا الصبى ابن السنين الداميات العاريات من الفرح
هو فرحتى لا تلمســـيه
أسكنته صدرى فنـــام

فقد استخدم الشاعر نظام السطر ، مع تغيير عدد التفاعيل فى كل سطر ، مع تغيير التفعيلة وهى متفاعلن .

وكذلك قوله :

يا أملا تبســـــما

يازهرا تبرعم

ياوشفة على ظما

ياطائرا مغردا مرغما

ماحط حتى حوما

قلبـــى فريـــد

يغور فيه جرحه المديد

لأنه ياحبى الوحيـد

طفل عنيـــد[1]

فقد أتى فى بعض الأسطر بتفعيلة واحدة ، وفى بعضها الآخر بتفعيلتين ، وفى بعض الأسطر أتى بثلاث تفاعيل .

وكذلك فعلت سلمى الخضراء ، تقول :

الوجد فى عينيك نار تضرم

ينوى ويطلب يستبد ويستجيب ويحكم

أما بأعيننا فإن الوجد لغز مبهم

وبحيرة النفس العميقة موطنه

دكناء كالأفران هادئة المياه

أمواجها المتلهفات إلى الحياه

يلعن فى صمت صدى الآهات فى أغوارها

فكأن هذى النفس ينبوع الهيام ومدفنه

تؤتى الثمار ولا تطيق وشاية بثمارها

فقد خالفت بين السطور فى عدد التفعيلات ، كما استخدمت أكثر من وزن فى الأضرب حيث جعلته متفاعلن بفتح الثانى وتسكينه ، ومتفاعلان .

وقد جرى أكثر شعراء الجديد على حرية استعمال الأضرب ذات الأوزان المختلفة فى القصيدة الواحدة ، ومن ذلك قول فدوى طوقان

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ١١٧ ، ١١٨

قفانبـــــك
على أطلال من رحلوا وفاتوها
تنادى من بناها الدار
وتنعى من بناها الدار
وأن القلب منسحقا
وقال القلب ما فعلت
بل الأيام يادار

وأضربها بأوزان مفاعيل ، مفاعيلن ، مفاعيلان ، مفاعلتن

★ ★ ★

وقد يخرج شعراء الجديد على قواعد الزحافات والعلل ، ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور فى مجموعته الناس فى بلادى :

غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة السحر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب
لكنهـــــم بشـــــر

فالضرب بوزن فعل ، ثم يقول مستخدما ضربا بوزن فعول :

الناس فى بلادى جارحون كالصقور

★ ★ ★

وقد يستخدم شعراء الجديد أكثر من وزن فى القصيدة الواحدة ، ومثال ذلك قصيدة جذور الريح للشاعر حسب الشيخ جعفر ، ومنها :

يافتى مرطعام الذكريـــات
يافتى بالله خبر كيف جاء
طائر الموت على عينيك مثقوب الرداء

وهذه الأبيات مبنية على فاعلاتن من بحر الرمل ، وبعدها أبيات على وزن مفاعلتن من بحر الوافر وهى :

أشم شواء لحمى فى عيونك أستلذ النار تأكلنى
وتتركنــــــى
رمادا فى مهب الريح تعصف بى وتنثرنى

* * *

وقد يستخدم شعراء الجديد التدوير بطريقة لم تكن معروفة فى الشعر العمودى ، وذلك بامتداده حتى يشمل القصيدة كلها ، أو يشمل أجزاء كثيرة منها ، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا ، مثال ذلك قصيدة إطار الصورة المتناثرة لحسب الشيخ جعفر ، يقول فيها :

أتخير ركنا منعزلا ، مرات تدنو منى خادمة المقهى
وتسامرنى ، فى وجهى يخبو آخر مصباح ، فى المتحف

* * *

وقد ابتكر بعض الشعراء تفعيلات جديدة ، تقول نازك الملائكة :

رسمت فى الصمت وجهه كان وجهه زنبق الحديقة
كان غنائى وبعده مولد المتاهات
فى دروب الضحا العميقة
وحبنا كان شرفة الغيم والرياح
والصحو ليل أمطرنا لحظة وراح
عدنا عيونا بلا حقيقة
صارت ثرياتنا الجراح[1]

---

(١) النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد ، ع . ع . ر ، ص ٤٨ ، ٥٩ ، ٧١ ، ٨٥

ولذلك أصل فى شعر المولدين ، يقول أبو نواس مستخدما تفعيلة بوزن مستفعلاتن ، يلحقها الخبن فتصير متفعلاتن :

يا من لحانى على زمانـــــى
اللهو شافى فلا تلمنـــــى[1]

ويقول ابن بقى أيضا مستخدما تفعيلة بوزن متفعلاتن :

أنا وأنتـا أسوة هذا الهجـــر
بالصبر بنتا عنـــد انصداع الفجـــر
وقد رحلتا غنـــى الجوى فى صدرى[2]

على أن بعض أصحاب الجديد قد قالوا بالتفعيلات المختلفة ، أى أن القصيدة عندهم لا تبنى على تفعيلة واحدة ، ولا على تفعيلتين تتكرران ، ولكنها تبنى على أى عدد يشاؤون من التفعيلات التى تجىء كلما أرادوا ، فلا ضابط ، ولا رابط .

وهذا خلط ونشاز لا ترتاح إليه أذن ، ولا يرضى به ذوق . وفى رأى الذين قالوا باختلاف عدد التفاعيل فى كل سطر موسيقى أن ذلك قد فتح الباب أمام الشعر المسرحى والشعر القصصى .

ونرد عليهم بأن الشعر المسرحى قد نظم على طريقة الخليل عند شوقى فى مسرحيات مصرع كليوباترا ، ومجنون ليلى ، وعلى بك الكبير ، وقمبيز ، وعند عزيز أباظة فى مسرحياته الشعرية قيس ولبنى ، والعباسة ، والناصر ، وغروب الأندلس ، وكان طبيعيا أن تتغير الأوزان والقوافى على حسب المشاهد ، والمواقف ، والشخصيات ، ويبقى الكيان الموسيقى للكلام ملحوظا متأثرا به على رغم هذا التغيير فى الوزن والقافية . أما الشعر القصصى فقد امتلأت به دواوين شعرائنا المحدثين ، ووجد فى الشعر العربى القديم بصورة تكاد تكون كاملة ، كبعض أشعار عمر بن أبى ربيعة ، وأبرز مثال لذلك قصيدته الطويلة القصصية التى يقول فى مطلعها :

(١) تاريخ الأدب العربى ، العصر العباسى الأول ، دكتور شوقى ضيف ، ص ١٩١

(٢) دار الطراز ، ابن سناء الملك ص ٣٢

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر   غداة غد أم رائح فمهجر[1]

وقد ظهرت محاولات كثيرة فى الشعر الجديد لتنويع التفعيلة فى السطر الواحد ، وقد كان وزن البحر السريع هو الوزن الذى ظهر فى مناقشة هذه القضية ، وهو يتكون من مستفعلن مستفعلن مفعولات ، وتتحول التفعيلة الأخيرة إلى فاعلن ، وقد ذهبت الشاعرة نازك الملائكة إلى ضرورة تكرار فاعلن فى نهاية كل سطر شعرى ، مع ترك الحرية للشاعر لأن يستخدم العدد الذى يراه من مستفعلن فى السطر نفسه[2].

والشاعر هنا ينشد الحرية لنفسه فى تنوع التفعيلة فى السطر الواحد ، وأنا أرى أنه — حتى فى هذه المحاولة — إنما يلتزم تفاعيل معينة ، فلماذا لا يلتزم نظام هذه التفاعيل فى الأبحر المعروفة .

وقد حاول الشاعر بدر شاكر السياب أن يستغل البحور المتنوعة التفعيلات فى الإطار الجديد للقصيدة بطريقتين :

الطريقة الأولى فى بحر الخفيف ووزنه فاعلاتن مستفعلن لن فاعلاتن ، فإنه إذا استقلت فاعلاتن فى سطر بكامله ، فإنه يكون من الممكن مضاعفة مستفعلن نفس العدد فى السطر الذى يليه ، ثم نعود مرة أخرى إلى فاعلاتن فى السطر الثالث ، كما فعل فى قصيدته : شنا شيل ابنة الجلبى ، يقول فيها :

تلك أمي وإن جئتها كسيحا
لاثما أزهارها والماء فيها والترابا
ونافضا بمقلتى أعشاشها والغابا
تلك اطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرن فى بويب الجناحين كزهر يفتح الأفوافا
ها هنا عند الضحى كان اللقاء

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٩٢ ، ٩٣ .
(٢) قضايا الشعر المعاصر ، ص ٦٢ ، الشعر العربى المعاصر ص ٨٧ .

وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطيافا

فالسطر الأول يمثل شطرامن بحز الخفيف ، والسطر الثانى كله فاعلاتن ، والثالث مستفع لن ، والرابع فاعلاتن ، والسطر الخامس كالأول والسادس كالثانى ، والسابع كالثالث .

أما الطريقة الثانية فقد استخدم فيها بحر الطويل ، وكان يكتفى فى بعض الأسطر بنفس زنة الشطر ، يقول فى قصيدة :

تنامين أنت الآن والليل مقمر
أغانيه أنسام وراعيه مزهر
وفى عالم الأحلام من كل دوحة
تلقـــاك معبـــر

فالسطور الأولى تمثل ثلاث شطرات كاملة من بحر الطويل ، أما السطر الرابع فيمثل النصف الأخير من السطر فعولن مفاعلن[1] .

* * *

وأنا أرى أن هاتين التجربتين إنما تعتمدان على أوزان معينة من البحور المعروفة ، وأكرر لماذا لا نلتزم نظام هذه البحور ؟

كما أرى أنها محاولات لتغيير نظام الوزن المعروف ، ولو أطلقنا هذا المجال أمام الشعراء لأفسدنا كثيرا من جمال أوزان الشعر العربى .

يقول أحد النقاد[2] :

وكل من يتتبع أشكال التجديد والتطور فى موسيقى شعرنا المعاصر يستطيع فى يسر أن يحدد ثلاث مراحل أساسية :

---

(١) الشعر العربى المعاصر ص ٩١ــ٩٤

(٢) هو الدكتور عز الدين اسماعيل

المرحلة الأولى هى مرحلة البيت الشعرى ذى الشطرين المتوازيين عروضيا .

والمرحلة الثانية هى المرحلة التى فتتت فيها البنية العروضية للبيت ، واكتفى منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هى التفعيلة ، تقوم وحدها فى السطر ، أو تتكرر فى عدد غير منضبط فى بقية السطور ، وهذه المرحلة هى مرحلة السطر الشعرى .

أما المرحلة الثالثة فمرحلة متطورة عن المرحلة السابقة ، ويمكن تسميتها بمرحلة الجملة الشعرية .

ولنضرب مثالا للجملة الشعرية من شعر خليل حاوى من قصيدة عند البصارة :

هيهات لم يختمر الصمت
ويعطــى ثمــرات
جزرا تهزج عبر الصحو والسكون
وربما انشق ضمير الصمت
عن شـمس بـلا ضـوء
وحمى أنجم محمرة يغزلها الجنون

فالأسطر الثلاثة الأولى جملة تنتهى بكلمة السكون ، والأسطر الثلاثة الأخيرة جملة تنتهى بكلمة الجنون ؛ لكن الجملة الأولى تتكون من ثمانى تفعيلات من بحر الرجز مستفعلن ، والجملة الثانية تتكون من تسع تفعيلات[1] . وأقول : لماذا لا نلتزم نظام الأبحر المعروفة ؟ خاصة وأن الشاعر التزم التفاعيل ، لكنه لم يلتزم عددها فى كل بيت شعرى .

وهذا النظام لا يختلف كثيرا عن نظام السطر ، ولكننا نحاول أن نجد له تبريرا يدفع به إلى قريب من نظام الوزن التصحيحى فى الشعر العربى .

---

(١) الشعر العربى المعاصر ٧٤ ، ٧٩

وفى ختام هذا الموضوع أقول كما قال العقاد . إن التسهيل المطلوب لفن من الفنون ينبغى أن ينتهى عند بقاء الفن فنا مقرر القواعد والمقاييس ، فمهما يكن من تيسير الأوزان بالتنويع ، والتوفيق فلا مناص فى النهاية من التفرقة بينها وبين الكلام المرسل فى سهولة الأداء ، وإنما المطلوب أن تكون فنا سهلا ، وليس المطلوب مجرد السهولة التى تخرجها من عداد الفنون ، ولا سبيل إلى الاستغناء عن القواعد فى عمل له صفة فنية ، ولا ضرر من الاستغناء عن القيود التى تعوق حرية الفن ، ولا يتوقف عليها قوامه الذى يسلكه فى عداد الفنون[1] .

فالأوزان قواعد وليست قيودا ، والشعر لا ينبغى أبدا أن يهمل القواعد ، فهى التى تحدد له طريقه الصحيح ، وترسم له منهجه القويم ، أما القيود فهى تكبح وتكبل ، ونحن نريد للشعر الانطلاق والسمو ، فلا بأس بالقواعد ، أما القيود فلا نوافق عليها .

وأقول أيضا : متى كانت الأوزان قيودا ، وعلى من ؟

إننا لو سرنا وراء كل من يحيف على الأوزان ، ومن يفسد نظام الوزن فى الشعر العربى ، فسوف نضيع الشعر .

فأولى بهؤلاء أن يعبروا عما يريدون التعبير عنه فى نثر فنى ، وأن يتركوا مجال الشعر للمبرزين فيه ، فهم أولى بالسبق فى ميدانه . ولا بأس أن يكون النثر مجالا للبراعة ، والفصاحة كالشعر ، فليس كل أديب شاعرا .

---

(١) اللغة الشاعرة ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ .



الفصل الثانى

التجديد فى القافية

عرف العرب فى الجاهلية القافية بالفطرة ، وساروا على منوالها بالسليقة ، وقد اختص الشعر العربى بالقافية والوزن ، ويرجع العقاد ذلك إلى فن الحداء الذى هو غناء مفرد موقع على نغمة ثابتة وهى حركة الجمل ، ولابد للغناء المفرد من القافية ؛ لأنها هى التى تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات .

ثم يقول : فالأمم التى ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية فى شعرها ؛ لأن السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواضع الوقوف ، والترديد ، وإنما تنشأ الحاجة إلى القافية ، أو وقفة تشبه القافية عند تفاوت السطور ، وانقسام القوم إلى منشدين ، ومستمعين[1] .

ويؤكد لنا حقيقة أن العرب فى الجاهلية قد عرفوا القافية بالفطرة أن النقد الجاهلى قد رفض عيبا وقع فى القافية فى شعر النابغة الذبيانى الذى اختاره الجاهليون ناقدا لشعرائهم فى عكاظ ، فقد روى أن النابغة حين أنشد قصيدته التى مطلعها :

أمن آل مية رائح أو مغتد　　　　عجلان ذا زاد وغير مزود

وفيها :

زعم البوارح أن رحلتنا غدا　　　　وبذاك خبرنا الغداف الأسود[2]

حين سمع أهل المدينة منه ذلك عابوه عليه ، وأسمعوه غناء فى هذين البيتين ، على لسان مغنية ، غنت أمامه بهذا الشعر المعيب ، ليلفتوا الشاعر إلى الإقواء ، وحينئذ فطن الشاعر ، ولم يعد إلى الإقواء بعد ذلك[3]. وغير هذا الشطر وقال : وبذاك تنعاب الغراب الأسود ، وكان النابغة يقول :

دخلت يثرب وفى شعرى شيء ، وخرجت وأنا أشعر الناس[4].

---

(١) اللغة الشاعرة ص ٣٠ ، ١٤٤ .

(٢) الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ص ٣٦ .

(٣) معالم النقد الأدبى ، دكتور عبد الرحمن عثمان ١/٩٩ .

(٤) الموشح ص ٣٨ـ٤٠ ، القافية فى العروض والأدب ص ٦ .

وحدث ذلك أيضا من بشر بن أبى خازم فقد قال له سوادة أخوه : إنك تقوى ، فقال له : وما الإقواء ، فأنشده بيتيه :

ألم تر أن طول الدهر يسلى ... وينسى مثل ما نسيت جذام
وكانوا قومنا فبغوا علينا ... فسقناهم إلى البلد الشآمى

ففطن بشر فلم يعد ، ولذلك قال أبو عمرو بن العلاء : فحلان من الشعراء كانا يقويان : النابغة ، وبشر بن أبى خازم[1].

كما فطنوا إلى خلل ثان سموه الإكفاء ، وإلى خلل ثالث سموه السناد ، وإلى خلل رابع سموه التحريد[2].

وإذا كان النقاد قد عابوا ما وقع فى القافية من اضطراب فإن ذلك يدل على أن هناك خطا واضحا يوافق الصواب من سلكه ، أما من ينحرف أو يبعد عن هذا الخط بغير قصد فإنما يقع فى موضع العيب ، ولا يستطيع أن يكون بمنأى عن نقد النقاد ،وهذا دليل على أن الشعر الجاهلى كان بعيدا عن هذه العيوب ، وأن العرب كانوا على معرفة بحدود القافية بغير حاجة إلى تسمية مصطلحاتها .

* * *

وإذا ما تتبعنا مسيرة الشعر العربى وجدنا بعض الشعراء لم يلتزموا وحدة القافية ، ولعل الذى هيأ للشعراء تنوع القافية نوع غريب من الشعر يسمونه القواديسى تشبيها بقواديس الساقية ، لارتفاع بعض قوافيه فى جهة ، وانخفاضها فى الجهة الأخرى ، فأول من جاء به طلحة بن عبيد الله العونى فى قوله من قصيدة مشهورة طويلة :

كم للدمى الأبكار بالـ ... خبتين من منازل
بمهجتى للوجد من ... تذكارها منازل

(١) الموشح ص ٥٩ ، الشعر والشعراء ص ٢٧٠ ، ا- به ، العروض والأدب ص
(٢) القوافى ٤٣ ، ٥٥ ، ٦٨

معاهــــد رعيلهـــا منعنجــــر الهواطــــل
لما نأى ساكنها فأدمعــى هواطــــل

وهو مربوع الرجز ، وقد تعمد فيه الإقواء ، وأوطأ فى أكثره قصدا كما فعل فى البيتين الأولين .

— ومن الشعر جنس كله مصرع إلا أنه مختلف الأنواع : فمن ذلك الشعر المسمط ، وهو أن يبتدىء الشاعر ببيت مصرع ، ثم يأتى بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد فيها واحدا من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة ، مثال ذلك قول امرىء القيس :

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى
مرابعُ من هند خلت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر الدهر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال [1]

وهكذا يأتى بأربعة أقسمة على أى قافية شاء ، ثم يكرر قسيما على قافية اللام ، يقول ابن رشيق : وقيل إنها منحولة .

— وهناك من نسب التسميط لامرىء القيس فى أبيات أخرى يقول فيها :

يا صبحنـــا عرجــــوا تقــف بكـــم أسج
مهـــريـــــة دلج فى سيرهـــا معـــج
طالت بها الرحل
فعرجـــوا كلهـــم والهم يشغلهـــم
والعـــيش تحملهـــم ليست تعللهـــم
وعاجت الرمل
ياقــــوم إن الهوى إذا أصاب الفتـــى
فى القلب ثم ارتقى فهد بعض القـــوى
فقد هوى الرجل

---

(١) العمدة جـ ١ ، ص ١٧٨ ، ١٧٩

وإن كان أبو العلاء المعرى يكذب ذلك ، ويحسبه لبعض شعراء الإسلام محتجا بأن ذلك الوزن من الرجز ، والرجز من أضعف الشعر ، وهذا الوزن من أضعف الرجز ، فلا تصح نسبته إلى امرىء القيس [1] .

ـــ وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة مثل قول أحدهم :

خيال هاج لى شجنا فبت مكابدا حزنا
عميد القلب مرتهنا بذكر اللهو والطرب
سبتنى ظبية عطل كأن رضابها عسل
ينوء بخصرها كفل ثقيل روادف الحقب

وربما جاءوا بأوله أبياتا خمسة على شرطهم فى الأقسمة ـــ وهو المتعارف ـــ أو أربعة ، ثم يأتون بعد ذلك بأربعة أقسمة ، كقول خالد القناص :

لقد نكرت عينى منازل جيران كأسطار رق ناهج خلق فانى
توهمتها من بعد عشرين حجة فما أستبين الدار إلا بعرفان
فقلت لها حييت يادار جيرقى أبينى لنا أنى تبدد إخوانى
وأى بلاد بعد ربعك حالفوا فإن فؤادى عند ظبية جيرانى

فجاء بأربعة أبيات ، ثم قال بعدها :

ومانطقت واستعجمت حين كلمت ومارجعت قولا وما إن ترمرمت
وكان شفائى عندها لو تكلمت إلى ولو كانت أشارت وسلمت
ولكنها ضنت على بتبيان

ـــ والقافية التى تكرر فى التسميط تسمى عمود القصيدة ، واشتقاقه م[ن] السمط ، وهو أن تجمع عدة سلوك فى ياقوتة ، أو خرزة ما ، ثم تنظم ك[ل] سلك منها على حدته باللؤلؤ يسيرا ، ثم تجمع السلوك كلها فى زبرجدة ، أ[و]

---

(١) رسالة الغفران ص ٣١٨ ، ٣٢٠ .

شبهها ، أو نحو ذلك ، ثم تنظم أيضا كل سلك على حدته ، وتصنع به كما صنعت أولا إلى أن يتم السمط .

وقال أبو القاسم الزجاجي : إنما سمي بهذا الاسم تشبيها بسمط اللؤلؤ ، وهو سلكه الذى يضمه ، ويجمعه مع تفرق حبه ، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافى متعقبا بقافية تضمه ، وترده إلى البيت الأول الذى بنيت عليه القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة [1] .

ـ ونوع آخر يسمى مخمسا ، وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ، ثم بخمسة أخرى فى وزنها على قافية غيرها كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة ، أو أن يؤتى بالقسيم الخامس بقافية مخالفة للأربعة قبله ، ثم يتحد القسيم الخامس فى كل مجموعة فى القافية ، كقول الشاعر :

ورقيب يردد اللحظ ردا ليس يرضى سوى ازديادى بعدا
ساحر الطرف مذجنى الورد خدا إن يوما لناظرى قد تبدى
فتملى من حسنه تكحيلا

وتصدى من فحشه فى استباق يمنع اللحظ من جنى واعتناق
أيأس العين من لحاظ اعتناق قال جفنى لصنوه لا تلاقى
إن بينى وبين لقياك ميلا [2]

ـ وثمت مخمسة تنسب لأبى نواس يقول فيها :

ما روض ريحانكم الزاهر وما شذى نشركم العاطر
وحق وجدى والهوى قاهر مذغبتمو لم يبق لى ناظر
والقلب لاسال ولا صابر

قالت ألا لا تلجن دارنا وكابد الأشواق من أجلنا

---

(١) العمدة جـ ١ ، ص ١٧٨ ، ١٨٠ .
(٢) أهدى سبيل ص ١٥٤ ، ١٥٥

واصبر على مر الجفا والضنى ولا تمرن على بيتــــــا
إن أبانا رجل غائر [1]

وإن كانت نسبة هذه المزدوجة لأبى نواس مكذوبة ، أو مشكوكا فيها ، وقد أنشد الدميرى لأبى نواس مخمسا ختمه بهذا الدور :

يا ليلة قضيتها حلـوه مرتشفا من ريقها قهوه
تسكر من قد يبتغى سكره ظننتها من طيبها لحظة
ياليت كان لها آخر [2]

وثمت مخمسة لأبى على تميم بن معد يقول فيها :

إذا لم يظهـــر الحب ولم ينهتك الصب
ويــفشى سره القــلب فجملة ما ادعى كذب
فبح أيها الكاتم
وأحور ساحر الطرف يفوق جوامع الوصف
مليح الدل والظــرف جنت ألحاظــه حتفــى
فمن يعدى على الظالم
يعنفنـــى على حبــــى ويهجــــرنى بلا ذنب
كأنى لست بالصب لقهوة ريقــه العــذب
أما فى الحب من راحم [3]

ـــ ويرى يوهان فك أن القرن الثانى الهجرى ربما شهد نشأة الدوبيت الرباعى الذى تتحد مصاريعه فى القافية ماعدا المصراع الثالث ، ويقول إن هذا

---

(١) اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ص ٥٧٦ .

(٢) تاريخ الأدب العربى ـــ العصر العباسى الأول ـــ دكتور شوقى ضيف نقلا عن حياة الحيوان الكبرى للدميرى ١/٩٦ .

(٣) تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى الثانى ـــ دكتور ابراهيم أبو الخشب ص ٢٣٥ .

القالب يقرن ببشار بن برد ، إذ روى أنه قال هذا الرباعى الخالى فيما يظهر من الإعراب فى أواخره :

رباب ربة البيت تصب الخل فى الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

— ونسب إلى بشار فى هجاء خياط أفسد ثوبا له رباعية يقول فيها :

خاط لى عمرو قبا ليت عينيه سوا
قلت بيتا ليس يدرى أمديح أم هجا [1]

— وتكثر الرباعيات فى ديوان أبى نواس ، وخاصة فى الخمريات والغزل ، ومن أمثلتها الطريفة قوله :

أدر الكأس وأعجل من حبس واسقنا مالاح نجم فى الغلس
قهوة كرخية مشمولة تنفض الوحشة عنا بالأنس [2]

وهذا ما تسميه ابن خلدون « الملعبة » من عروض أهل البلد مثل :

أبكانى بشاطىء النهر نوح الحمام على الغصن فى البستان قريب الصباح
وكف السحر يمحو مداد الظلام وماء الندى يجرى بثغو الأقاح [3]

— وممن كان يكثر منها — فيما يظهر — أبو العتاهية سواء فى الغزل أو فى الزهد ، من مثل قوله :

الموت بين الخلق مشترك لا سوقة يبقى ولا ملك
ماضر أصحاب القليل وما أغنى عن الأملاك ماملكوا

— ومن أمثلة المسمط المربع خمرية لأبى نواس تتوالى على هذا النمط :

(١) اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ص ٥٧٧ .

(٢) فصول فى الشعر ونقده . دكتور شوقى ضيف ص ٤٠ .

(٣) مقدمة ابن خلدون ص ٥٩٩ — ٦٠٢ .

يامن لحـــانى على رمـــانى
اللهو شـــانى فلا تلمنـــى (١)

ـــ وكذلك قول ابن وكيع التنيسى :

جار عليــه حاكم الغــرام فدق أن يدرك بالأوهــام
فلو أتاه طارق الحمــام لم يره من شدة السقام
له اهتزاز وارتياح وطرب لوجه من أورثه طول الكرب
فهل سمعتم فى أحاديث العجب بمن مناه قرب من منه العطب
والهفتى من خده الأسيل إذا انجلى عن صفحتى صقيل
واحربى من طرفه الكحيل من منصفى منه ومن مديلى (٢)

ـــ يقول ابن رشيق : وأكثروا من هذا الفن حتى أتوا به مصراعين مصراعين فقط ، وهو المزدوج إلا أن وزنه كله واحد ، وإن اختلفت القوافى كذات الأمثال ، وذات الحلل ، يقول أبو العتاهية فى ذات الأمثال ، وله فيها ثلاثة آلاف مثل :

حسبك فيما تبتغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقـر فيمـا جاوز الكفافـا من اتقى الله رجا وخافا
هى المقادير فلمنى أو فذر إن كنت أخطأت فما أخطا القدر
لكل مايؤذى وإن قل ألم ما أطول الليل على من لم ينم
ما انتفع المرء بمثل عقله وخير ذخر المرء حسن فعله
من جعـــل النمام عيناهلكا مبلغك الشر كباغيه لكا
ما عيش من آفته بقاؤه نغص عيشا كلـــه فنــاؤه
مازالت الدنيا لنا دار أذى ممزوجة الصفو بأنواع القذى (١)

(١) تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى الأول ـــ دكتور شوقى ضيف ص ١٩٨ ـــ ١٩٩ .
(٢) تاريخ الأدب العربى و العصر العباسى الثانى ـــ دكتور ابراهيم أبو الخشب ص ٢٣٧ .

(٣) الأدب العربى وتاريخه جزء ثان . محمود مصطفى ص ٣٨١ ، ٣٨٢ .

ــ ومن ذلك مزدوجة التنيسى بعد ذلك وهى طويلة تصل إلى ثلاثمائة بيت أولها :

ياسائلى عن أطيب الدهور وقعت فى ذاك على الخبير
سألتنى أى الزمان أحلى وأيه بالقصف عندى أولى
عندى فى وصف الفصول الأربعة مقالة تغنى اللبيب مقنعة (١)

ــ وقد جاءوا بالتلبية على قواف مختلفة ، كما رووا فى تلبية بكر بن وائل من قبيل المزدوج :

لبيك حقا حقا تعبدا وصدقا
جئناك للنصاحة لم نأت للرقاحة (٢)

ــ ومن ذلك مزدوجة أبى نواس :

يا راقد الليل احذر من الويل
لا تأمن الدهرا إن له غدرا
الدهر ذو صرف يرميك بالحتف
يا نفس يانفسى لقد مضى أمس
لابد من بين بين الفريقين
لا تطل النوما إن له يوما
للدهر تقليب فيه أعاجيب
من غاله الحين لم تره العين

رواها الأصفهانى ، وروى أن أبا العتاهية قد عارض هذه المزدوجة التى كتبها أبو نواس فى الزهد بمزدوجة أخرى قال فيها :

إنا لفى اغترار بالليل والنهار
حتى متى التوانى ونحن فى التفانى

(١) تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى الثانى ــ دكتور ابراهيم أبو الخشب ص ٢٣٧ .

(٢) رسالة الغفران ص ٥٣٦ .

ما أوضح السبيلا   وأسرع الرحيـــلا
أما ترى العيون   ما تصنع المنـــون
أين الذين كانوا   أفنـــاهم الزمـــان
رأيت كل يوم   فيـــه هلاك قوم

— ومن أوائل الذين كتبوا فى هذا الضرب الجديد من القوافى الفزارى فى نظمه التعليمى لعلم الفلك ، وهو من قبيل المزدوج الذى تتألف أدواره من ثلاثة أبيات متحدة القافية على بحر الرجز ، أولها :

الحمد لله العلى الأعظم   ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم
الواحد الفرد الجواد المنعم

الخالق السبع العلى طباقا   والشمس يجلو ضوءها الإغساقا
والبدر يملأ نوره الآفاقا

والفلك الدائر فى المسير   لأعظم الخطب من الأمور
يسير فى بحر من البحور

فيه النجوم كلها عوامل   منها مقيم دهره وزايـــل
فطالع منها ومنها آفل

— وذكر صاحب الأغانى قطعة من المزدوج للوليد بن يزيد كان قد جعلها خطبة من خطب الجمعة :

الحمـــد لله ولى الحمـــد   أحمده فى يسرنا والجهد
وهو الذى فى الكرب أستعين   وهو الذى ليس له قرين

وإذا صحت نسبة هذه المزدوجة لكان الوليد من أقدم الشعراء الذين كتبوا هذا النوع من القوافى [1] .

---

(١) اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٨٤ ، ٢٦٩

وهو يقول فيها :

أشهد في الدنيا وما سواها أن لا إلـــه غيره إلها
ما إن له في غيره شريك قد خضعت لملكه الملوك
أشهد أن الدين دين أحمد فليس من خالفه بمهتدى

ـ ولكن الدماميني له رأى آخر ، فقد أورد شعرا من قبيل المزدوج لامرأة من جديس تقول فيه :

لا أحد أذل من جديس أهكـــذا يفعـــل بالعـــروس
يرضى بها يالقومـــي حر أهدى وقد أعطى وسيق المهر
لخوضه بحر الردى بنفسه خير من أن يفعل ذا بعرسه [1]

ـ وروى النهشلي أن جريرا سمع امرأة من كندة تساب امرأة من بني كليب وإذا هي تقول :

أتعـــدلين معـــرضا بأوس والخطفى بأشعث بن قيس
ماذاك بالعدل ولا بالكيس

ـ وروى أيضا أن امرأة من كندة سابت امرأة من بني الهجيم ، فأقبلت الكندية على الناس فقالت :

تسبني اليوم رجال ضبه يالك من عبد يسب ربه [2]

ـ ويقول ابن رشيق : ولا يكون أقل من مصراعين ، وأنشد الزجاجي وزنا مشطرا محير الفصول لا أشك أنه مولد محدث ، وهو :

سقى طللا بحزوى هزيم الودق أحوى
عهدنا فيه أروى زمانا ثم أقــوى
وأروى لا كنـود ولا فيها صدود

---

(1) العيون الغامزة ص ١٨٧ .
(2) الممتع في صنعة الشعر ص ٢٠١ .

لها طرف صيود ومبتسم برود
لئن شط المزار بها ونأت ديار
فقلبي مستطار وليس له قرار
ستدنيها ذمول جلنفعة ذلول
إذا عرضت هجول تقصر مايطول

ــ وأنا أرى أنه من المربعات التى استحدثها المولدون ، وربما كانت هـ
المربعات أصلا للمخمسات بالتزام قافية واحدة لكل بيتين ، ثم استحدث بـ
ذلك التزام روى واحد للقسيم الخامس فى كل مقطوعة ، فيصير الشـ
مخمسا ، وأنشد الجوهرى لبعض المحدثين :

أشاقك طيف مامه بمكة أم حمامه

ــ يقول ابن رشيق : ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا من المخمسات
والمسمطات ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطنه ماخـ
امرأ القيس فى القصيدة التى نسبت إليه ، وما أصححها له ، وبشار بن برد فقـ
كان يصنع المخمسات ، والمزدوجات عبثا واستهانة بالشعر ، وبشر بن المعتمـ
فقد أنشد الجاحظ له أول مزدوجة ، وصنع ابن المعتز قصيدة فى ذم الصبوح
وقصيدة فى سيرة المعتضد ركب فيها هذا الطريق ، وهذا الجنس موقوف علـ
ابن وكيع ، والأمير تميم بن المعز [1] .

ــ وقد روى ابن قتيبة لأبى العتاهية شعرا أهمل فيه القافية يقول فيـ :

للمنون دائرات يدرن صرفها
هن ينتقيننا واحدا فواحدا [2]

ــ وقد ذكر ابن رشيق مقطوعة لأبى نواس بلا قافية ، أو على النظام الذ...
عرف حديثا بالشعر المرسل ، يقول فيها :

---

(١) العمدة حـ ١ ، ص ١٨٠ : ١٨٢ .

(٢) تاريخ الأدب العربى العصر العباسى الأول ــ دكتور شوقى ضيف ص ٦٠٢ [illegible]

ولقد قلت للمليحة قولى
من بعيـــد لمن يحبك إشارة قبلـــة

فأشارت بمعصم ثم قالت
من بعيـــد خلاف قولى إشارة لالا

فتغنيت ساعـــة ثم إنى
قلت للبغـــل عنـــد ذلك إشارة امش (١)

ـــ وقد خرج رزين العروضى على القافية فى قوله :

قربـــوا جمالهم للرحيـــل غدوة أحبـــتك الأقربـــون
خلفـوك ثم مضوا مدلجين منفردا بهمك ما ودعوك

ـــ وأنشد القاضى أبو بكر الباقلانى فى كتابه إعجاز القرآن قول بعضهم :

رب أخ كنت به مغتبطا أشد كفى بعرى صحبته
تمسكا منـــى بالـــود ولا أحسبه يزهد فى ذى أمل (٢)
تمسكا منـــى بالـــود ولا أحسبه يغير العهـــد ولا
يحول عنـــده أبـــدا فخاب فيـــه أمـــلى (٣)

ـــ ومثال آخر يذكره المرزبانى :

فما ليث غريف ذو أظافير وأقدام
كحبى إذ تلاقوا ووجوه القوم أقران
وأنت الطاعن النجلاء منها مزبد آن
وبالكف حسام صارم أبيض خذام
وقد ترحل بالركب وما نحن بصحبان (٤)

---

(١) اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ص ٥٨١ .
(٢) الأدب العربى وتاريخه جزء ثان ص ٣٨١ .
(٣) دراسة نظرية تطبيقية ص ٩٨ .
(٤) الموشح ص ١٣ ـــ ١٥ .
موسيقى الشعر عند شعراء أبولو ص ١٨٩ .

— ورأى بعض النقاد أن الموشحات تعد ثورة على وحدة القافية ، إذ هى تتألف من أقفال وأبيات ، والأقفال يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها فى الوزن والقافية وعدد الأجزاء ، أما الأبيات فيلزم فى كل بيت منها أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح فى الوزن وعدد الأجزاء لا فى القوافى ، ولذا نرى قافية كل بيت مختلفة عن قافية القفل ، كما أنها تختلف عن قوافى الأبيات الأخرى [1] ، ولنضرب مثالا لذلك بموشح عبادة بن ماء السماء ، حيث جاء باللام رويا للقفل إذ يقول :

من ولى فى أمة أمرا ولم يعدل
يعـــزل إلالحاظ الرشـــأ الأكحل

ثم أتى ببيت رويه الفاء إذ يقول :

جرت فى حكمك فى قتلى يامســـرف
فانصف فواجب أن ينصف المنصف
وارأف فإن هذا الشوق لا يرأف

ثم عاد إلى القفل مرة ثانية :

علـــل قلبى بذاك البارد السلسل
ينـــجلى مابفوادى من جوى مشعل

ثم جاء ببيت رويه النون :

إنما تبرز كى توقد نار الفتن
صنما مصورا فى كل شىء حسن
إن رمى لم يخط من دون القلوب الجنن

ثم عاد إلى القفل :

---

(١) دار الطراز لابن سناء الملك ص ٣٠ — ٦٣ .

كيف لى تخلص من سهمك المرسل
فصل واستبقنى حيا ولا تقتل

ثم جاء ببيت رويه الباء :

ياسنى الشمس ويا أبهى من الكوكب
يامنى النفس وياسؤلى ويامطلبى
ها أنا حل بأعدائك ما حل بى

ثم عاد إلى القفل :

عذلى من ألم الهجران فى معزل
والخلى فى الحب لا يسأل عمن بلى

ثم أتى ببيت رويه الياء

أنت قد صيرت بالحسن من الرشد غى
فاتئد فى طرف حبك ذنبا على
فاتئد وإن تشا قتلى شيئا فشى

ثم عاد إلى القفل .

اجمل ووالنى منك يد المفضل
فهى لى من حسنات الزمن المقبل

ثم أتى ببيت رويه الكاف :

ما اغتذى طرف إلا بسنى ناظريك
وكذا فى الحب ما بى ليس يخفى عليك
وكذا أنشد والقلب رهين لديك

ثم عاد إلى القفل :

يا على سللت جفنيك على مقتلى
فابق لى قلبى وجد بالفضل ياموئلى [1]

وقد يسمى القفل لازمة إذا كان القفل بيتين صدراهما قافية متحدة وعجزاهما قافية أخرى متحدة مثل قول ابن زمرك إذ يقول فى القفل :

بالله يا قامة القضيب ومخجل الشمس والقمر
من ملك الحسن فى القلوب وأيد اللحظ بالحور

ثم يقول فى البيت :

من لم يكن طبعه رقيقا لم يدر ما لذة الصبا
فرب حر غدا رقيقا تملكه نفحة الصبا
نشوان لم يشرب الرحيقا لكن إلى الحسن قد صبا

ثم يعود إلى القفل بقوله :

فعذب القلب بالوجيب ونعم العين بالنظر
ومات والدمع فى صبيب يقدح فى قلبه الشرر [2]

ـــ والموشح التام يتألف من ستة أقفال متحدة القافية ، وخمسة أبيات مختلفة القوافى ، والأقرع يتألف من خمسة أقفال متحدة القافية ، وخمسة أبيات مختلفة القوافى ، كما أن قوافى الأبيات مختلفة عن قافية الأقفال .

وأنا أرى أن الموشحات لم تتحلل من نظام القافية ، وإنما استخدمت لونا من ألوان النظام .

---

(١) فى الأدب الأندلسى ، دكتور جودت الركابى ص ٣٠٥ ، ٣١٠ .
فوات الوفيات للكتبى جـ ١ / ص ٢٠٠ .

(٢) فى الأدب الأندلسى ص ٢٩٧ ، ٢٩٨ .
العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات ص ٩٤ .

ــ ويقول أحد النقاد : إن تنوع القافية قديم قدم الشعر الجاهلى الذى نقرأ فيه مثل هذه الأبيات التى لم يعبأ صاحبها بالقافية الموحدة ، ولكنه نوعها :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك   بملك يدى إن الكفاء قليل
رأى من رفيقيه جفاء وغلظة   إذا قام يبتاع القلوص ذميم
فقال أقلا واتركا الرحل إننى   بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل   لمن جمل رخو الملاط نجيب (١)

* * *

وكان من الطبيعى أن يحاول الشعراء على مدى العصور أن يتحللوا من ذلك الإطار الملزم الذى يمثل فى القافية التى تلتزم فى القصيدة كلها .

غير أن هذه المحاولات ــ على رغم كثرتها ، وتنوعها ــ لم تكن تضرب فى الصميم ، فلم يكن التغيير الذى تحدثه تغييرا جوهريا فى التشكيل الصوتى للقصيدة ، بل كان تغييرا جزئيا ، وسطحيا .

أما المحدثون فقد وقفوا عند المحاولات التشكيلية القديمة نقلدوها ، وأضافوا إليها مزيدا من الأشكال الهندسية الجديدة التى وفقوا إليها .

وأغلب المحاولات التى حاولت التجديد فى الإطار الموسيقى للقصيدة العربية ، وتشكيل هذا الإطار تشكيلا فنيا ، تكاد لاتخرج فى منتهاها عن هذه المحاولة المبكرة للموشحة التى تروى لابن المعتز ، والتى يقول فيها :

أيها الساقى إليك المشتكى   قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همت فى غرته
ويشرب الراح من راحته
كلما قد فاق من سكرته

جذب الزق إليه واتكا   وسقانى أربعا فى أربع

قس على ذلك كل ما عرف باسم المربعات ، والمخمسات ، والمسدسات ،

(١) شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٢٠٨ .

وما أشبه ، فكلها أطر تختلف من حيث هندستها ، لكنها قبل كل شيء خاضعة لنظام معين من الهندسة [1] .

لذلك رأينا المدارس المختلفة فى العصر الحديث تتجه إلى اصطناع ألوان من التلاعب بالقافية بغير أن تهمل القافية إهمالا تاما ، رأينا ذلك عند المحافظين والمجددين على السواء .

* * *

ـــ وعلى الرغم من محافظة شوقى الشديدة على التزام وحدة القافية إلا إنه كانت له بعض النواحى التجديدية فى القافية فى شعره المسرحى ، وربما كانت طبيعة الشعر المسرحى ، وأدوار الشخصيات ، واختلاف المواقف الشعرية من أسباب اتجاه شوقى إلى التجديد .

ـــ فنراه ينظم على نظام المزدوجات ، كقوله فى مسرحية عنترة :

لا تخفلوا رستا دعوه	خلوه للفرس يثأروه
حشرتم تحت كل رايه	وأسرجوكم لكل غايه
قبيلة تحت حكم كسرى	وقيصر الروم دان أخرى [2]

ـــ وقوله فى مسرحية مصرع كليوباترا :

زينون فصلت الخبر	عن القتال والسفر
وقلت عن إيابى	وخطة انسحابى
ما ليس يعلم البلد	ولا درى به أحد
فهل لديك الآنا	مايجلب السلوانا
من الأمانى المسلية	والصحف الملهية

---

(١) الشعر العربى المعاصر ص ٥٥ ـــ ٥٦ .

(٢) شوقى شاعر العصر الحديث ص ٢٤٦ .

وقوله على لسان زينون :

عندى يامولاتى روائع الآيات
تسعون ألف سفر قد كتبت بالتبر
من كل رق عجب فى العلم أو فى الأدب
قيصر أنطونيو وهب لنا مناجم الذهب
وكل غال مدخر من الجواهر الأخر
أسلابه من حربه وطعنه وضربه
هدية من قيصر لبلدة الإسكندر

ـ وقوله فى مسرحية مصرع كليوباترا أيضا على لسان هيلانة : -

أبى لقد مر على الموت وكنت من عذابه نجوت
علام حلت بينه وبينى ؟ الموت لايذاق مرتين [1]

ـ وقوله فى الرفق بالحيوان :

الحيوان خلق له عليك حق
سخره الله لكا وللعباد قبلكا
حمولة الأثقال ومرضع الأطفال
ومطعم الجماعة وخادم الزراعة
من حقه أن يرفقا به وألا يرهقا
إن كل دعه يسترح وداوه إذا جرح
ولا يجع فى داركا أو يظم فى جواركا
بهيمة مسكين يشكو فلا يبين
لسانه مقطوع وماله دموع [2]

---

(١) مصرع كليوباترا ص ١٦ ـ ١٧ ، ١٠٧ .

(٢) الشوقيات ٤ / ١٩١ .

ـــ ونظم شوقى المثلث ، وهو يتكون عنده من ثلاثة أشطر متحدة القافية ، كقوله فى مسرحية مصرع كليوباترا على لسان ليسياس هامسا لحابى :

حابى صه قد ظهرت هيلانه   وأقبلت بالطلعة الفتانه
تنفخ كالزنبقة الغيسانه

فيقول حابى :

ليسياس أنهاك عن المجانه   هيلانة فى القصر قهرمانه
لها وقار ولها مكانه

وقول هيلانة :

أمرت أن أقول للأمين   ستحضر الملكة بعد حين
فبلغ الأمر إلى زينون (١)

وقوله فى مسرحية مجنون ليلى على لسان هند :

بح كذا فلتكن الحياة   مت يابعير وانفقى ياشاة
انغمست فى الترف الرعاة (٢)

ـــ ويتخذ شوقى أحيانا من المقطوعات شكلا لشعره ، كما فعل فى مسرحية قمبيز ، حيث يقول على لسان الكهنة :

نح الشياطين   وانف العفاريت
واحرس بعينيك   موكب نفرتيت

ـــ ويقول أيضا على لسانهم :

وأنت من صخر طيبه   حصن مشيد الجدار
يؤوى إليك ويلجا   إلى طلوع النهار

(١) مصرع كليوباترا ص ٥ .

(٢) مجنون ليلى ص ١٢ .

ــ ويقول فى مسرحية الست هدى على لسانها :

يقولون فى أمرى الكثير وشغلهم حديث زواجي أو حديث طلاق
يقولون إنى تزوجت تسعة وإنى واريت التراب رفاق
وما أنا عزريل وليس بمالهم تزوجت لكن كان ذاك بمالى
وتلك فداديني الثلاثون كلما تولى رجال جئننى برجال
فمــا أكثر عشاق ومــا أكثر خطــابى
ولــولا المال ما جاءوا أذلاء إلى بــابى

وقوله على لسان الست هدى أيضا :

ويعجبنى عند المباهاة قوله بنيت فلانا أو هدمت فلانا
وقد يصبح المبنى أوضع منـزلا وقد يصبح المهدوم أرفع شانـا
رحمة الله عليــه كان لايحقــر مالا
كان إن أفــلس لايـأس إلا ريــالا

ــ ويقول أيضا على لسانها :

رحمة الله عليه لم يكن فمــه يذكــر أبعاديتــى
وإذا ما جاءنى فى أوجتتــه لم يقلب عينه فى صيغتى
لكنــه منذ كنــا ماحــل عقــدة كيسه
يفضل الأكل من غيــر مالــه وفلوســه [1]

ــ ويقول فى مسرحية مجنون ليلى على لسان ورد :

مهلا أخى وانظر إلى الـ ناس بعين منصــف
هم يأخــذون ما بــدا ويتركــون ما خفــى
ظن الجماعــات فى سوء ورأيهم فى ما أصابــا
يرزن أنى عدو قيس أخذت ليلى منه اغتصابا [2]

---

(١) شوقى شاعر العصر الحديث ص ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ .

(٢) مجنون ليلى ص ١١٤

ــ ونظم شوقى على نظام الرباعيات فى عدة أشكال

فالشكل الأول يأتى فيه بأربعة أشطر ثلاثة منها متحدة القافية وهى الأول والثانى ، والرابع ، أما الثالث فهو مختلف عنها . كقوله فى مسرحية قمبيز فى أغنية ينشدها الجميع

أنت اخضرار الريـــف وأنت حسن الرفيـــف
ترد بطش القـــوى وفتكــه بالضعيـــف [1]

ــ والشكل الثانى يأتى فيه شوقى بأربعة أشطر . يتحد الشطران فى الصدر فى القافية ويتحد الشطران فى العجز فى قافية أخرى . كقوله فى مسرحية مجنون ليلى

سلام ملك الحب وسلطـــان المحبينـــا
وأهلا وعلى الرحب لقد شرف وادينا
أتى الجن من الوادى يحيـــونك بالـــورد
حدا ركبهم الحادى إلى ناديك بالبعـــــــد [2]

ــ والشكل الثالث فى الرباعيات عند شوقى يأتى فيه بأربعة أشطر . تتحد الثلاثة الأولى فى القافية . ويختلف الشطر الرابع معها يتحد مع الشطر الرابع فى كل رباعية إلى آخر القصيده . وفى الأغلب يجعل المقطوعة الأولى كلها متحدة القافية ، وتكون قافيتها هى القافية التى تتكرر فى الشطر الرابع فى الرباعيات ، كما فى قوله فى مسرحية مصرع كليوباترا فى غناء إياس

أنا أنطونيو وأنطونيـو أنـا ما لروحينا عن الحب غنى
غننا فى الشوق أوغن بنا نحن فى الحب حديث بعدنا
رجعت عن شجونا الريح الحنون وبعثنا بكى المزن الهتون
وبعثنا من نفاثات الشجون فى حواشى الليل برقاوسنى

---

(١) شوقى شاعر العصر الحديث ص ٢٠٣

(٢) مجنون ليلى ص ٨٠

خبرى ياكأس واشهد ياوتر وارو ياليل وحدث ياسحر
هل جنينا من ربا الأنس السمر ورشفنا من دواليها المنى[1]

ـ وقوله فى مسرحية مجنون ليلى على لسان الجن :

نحو بنو الجبار العلم المنار
إبليس بكر النار ياعز من له انتمى
نحن الرعود القاصفة نحن الرياح العاصفة
والظلمات الراجعة غرموما عرموما
لنا ومالنا صور نرى ونسمع البشر
ولايرون من حضر منا ومن تكلما

ـ والشكل الرابع فى الرباعيات عند شوقى يأتى فيه بأربعة أشطر متحدة القافية ، كقوله فى مسرحية مجنون ليلى على لسان الجن أيضا :

الرقص يبعث الطرب هلم ياجن العرب
هلم رقصة اللهب إذا مشى على الحطب
نحن بنو جهنما نغلى كما تغلى دما
نثور فى الأرض كما ثار أبونا فى السما[2]

وقوله فى مسرحية مصرع كليوباترا على لسان الملكة :

يافرحا ما أعظم البشاره حلت على أكتافيو الخساره
وأكتيوم قد أخذنا ثاره خذ يارسول هذه البشاره

ـ ونظم شوقى على نظام المخمسات فى شكلين .

ـ فالشكل الأول يأتى فيه بخمسة أشطر متحدة القافية ، مثل قوله على لسان الجندى فى مسرحية مصرع كليوباترا :

(١) مصرع كليوباترا ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٢) مجنون ليلى ص ٧٩ ، ٨٠ .

سيــدتى جئـتك بالأخبــار لقد جرت بسعدك الجوارى
انتصرت جنودنا الضوارى تحت لواء البطل المغـوار
قيصر أنطونيو على آثارى

ـــوقوله على لسان كليوباترا :

قيصر ذى سلافة الغيوم تنمى إلى عقائل الكـرو
مخبوءة من عهد مصرائيم قد عمرت كعمر النجو
دنان مصر لا دنان الروم (١)

ـــ والشكل الثانى فى المخمسات عند شوقى يأتى فيه بخمسة أشطر الشطران الأولان منها متحدا القافية ، والشطر الخامس يختلف عن الأشد الأربعة التى تسبقه ليتحد مع الشطر الخامس فى كل مقطوعة ، أما الشطرا الثالث والرابع فيأتى بهما غير متحدى القافية ، وكأنه قد أمسك بالموسيقى أول المقطوعة وآخرها ، مثل قوله فى مسرحية مصرع كليوباترا :

كليوباترا :

ياغـــانميــــز هات النبيـــذ
هات اسقنـــى واسق الحبـيب
واسق الملا

بولا الشاعر :
بنت الدنـــان أم الزمـــــان
خبأهـــــــا فى قبـــــوه
ساق منا
لون الفــــرح حنــا القــدح

(١) مصرع كليوباترا ص ٢٤ ، ٤١ ، ٤٣

سر السرور صفو الحياه
قوت المنى [1]

ـــ وحاكى شوقى الموشحات بأن نظم موشحة قال فيها :

من لنضو يتنزى ألما برح الشوق به فى الغلس
حن للبان وناجى العلما أين شرق الأرض من أندلس
بلبل علمه البين البيان بات فى حبل الشجون ارتبكا
فى سماء الليل مخلوع العنان ضاقت الأرض عليه شبكا
كلما استوحش فى ظل الجنان جن فاستضحك من حيث بكى
ارتدى برنسه والتثما وخطا خطوه شيخ مرعش
ويرى ذا حدب إن جثما فإن ارتد بدا ذا قعس [2]

ـــ وهكذا رأينا أحمد شوقى يتخذ من بعض ألوان التجديد نظما وأطرا نشعره بغير إهمال للقافية ، لأنها من أهم قواعد فن الشعر ، ولايوجد فن بغير قواعد .

* * *

ـــ وكانت القافية الملتزمة فى القصيدة أهم هدف صوب إليه دعاة التجديد سهامهم ، فلقد رأوا الشعر اليونانى والرومانى لايعرف نظام القوافى ، ورأوا شكسبير ينظم تمثيلياته من شعر مرسل لا قافية فيه ، فتنادوا : حطموا هذه السدود والأسوار ، بل حطموا هذه القيود والأغلال ، حتى يستطيع الشعراء أن ينفذوا بشعرنا إلى آفاق الشعر القصصى والتمثيلى ، وينموا مضمونه الغنائى الذى يرزح تحت نقرات القوافى ، وأعبائها الباهظة .

واستجاب لندائهم فى العقد الأول من هذا القرن العشرين توفيق البكرى ، وعبدالرحمن شكرى ، وجميل صدقى الزهاوى ، فنظموا قصائد من أبيات تعتمد على الوزن دون القافية ، وظل الأخيران يتابعان هذه الطريقة الجديدة فى

(١) مصرع كليوباترا ص ٤٢

(٢) أعلام شعر العربى الحديث ص ٩٨ .

بعض قصائدهما ، من مثل قول عبدالرحمن شكرى فى قصيدته نابليون والساحر المصرى :

يا أيها البطل العظيم الغالب   أرح الخطا واسمع نبوءة ساحر
درس النجوم فلم يغادر غامضا   حتى أتيح له الجليل الغامض
وله من الجن الكرام معاشر   يأتونه بنفائس الأخبار
كم قد سقيت من الدماء طماعة   لك خيرها وعلى سواك خراجها[1]

ويقول فيها أيضا :

ولسوف تبلغ بالسيوف مبالغا   تدع الممالك فى يديك بيارقا
لكن سيعقبك الزمان وصرفه   زمنا يكون به الطليق أسيرا
فى صخرة صماء فوق جزيرة   فى البحر يضربها العباب الأعظم
فاستل نابليون سيفا ماضيا   لما رأى العواد ساء فعاله
لكنه ضرب الهواء بسيفه   حيث اختفى المتنبىء السحار
فأعاد فى الغمد الحسام تخوفا   ومضى إلى أصحابه يتعجب[2]

وهى من بحر الكامل .

— وكذلك توفيق البكرى الذى نوع القافية فى قصيدته ذات القوافى ، يقول فيها :

سقى دور مية بالأجرع   مسف من الدجن لم يقلع
ولو ترك الشوق دمعا بجفنى   سقيت المنازل من أدمعى
شجى يحن لألافه   ويصبو إلى دهره الغابر
فهل عائد لى زمان مضى   بنعف الغوير إلى الحاجر[3]

(١) فصول فى الشعر ونقده ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٢) المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص ٥٤١

(٣) حركات التجديد ص ٢٢ .
العروض الجديد ص ٨ .

وهى من المزدوج الذى يجعل الازدواج فى كل بيتين .

— وكذلك جميل صدقى الزهاوى الذى أنكر على القافية أن تكون من دعائم الشعر ، فإذا أهملناها ، وألفت الأسماع الشعر المرسل ، انصرفت القرائح إلى المعانى ، فنشط الشعر من عقاله (١) .

ومن أمثلة شعره المرسل :

لموت الفتى خير له من معيشة	يكون بها عبئا ثقيلا على الناس
وأنكد من قد صاحب الناس عالم	يرى جاهلا فى العز وهو حقير
يعيش رخى العيش عشر من الورى	وتسعة أعشار الأنام مناكيد
أما فى بنى الأرض العريضة قادر	يخفف ويلات الحياة قليلا
إذا ما رجال الشرق لم ينهضوا معا	فأضيع شىء فى الرجال حقوقها
إذا ناب أوطانا وأنت بأرضها	خراب ولم تحزن فأنت جماد (٢)

ولم يكتب لهذا الشعر المرسل النجاح ، لخروجه على الذوق العربى الذى تعود التقفية فى الشعر ، واعتد بها جزءا لايتجزأ من إيقاعه (٣) .

وفى الواقع إن الذين اضطلعوا بتنوع القافية فى العصر الحديث هم الشعراء الذين قرأوا الشعر الأوربى الذى عرف الشعر المرسل الذى يخلو من القافية منذ مسرح شكسبير ، ومن ثم كان تنوع القافية فى الشعر العربى المعاصر صدى للشعر الغربى قبل أن يكون صدى للشعر العربى القديم .

وأقول : لم لا يكون تنوع القافية صدى للشعر الغربى ، ولبعض مظاهر التجديد ، أو الخروج على القافية فى الشعر العربى ، لأن تنوع القافية — فى حد ذاته — قديم قدم الشعر الجاهلى (٤) ، كما قال صاحب هذا الرأى .

(١) القافية فى العروض والأدب ص ١٥٤ ، ١٥٥ .
(٢) شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٢٠٨ .
الصوت القديم الجديد ص ١١٧ .
(٣) فصول فى الشعر ونقده ص ٤٨ .
(٤) شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٢٠٧ — ٢٠٩ .

— ونظم الزهاوي على غرار الموشحة قصيدة « القوة والمادة » يقول فيها :

ما في الجواهر والأجسام منجمها
إلا قوى هي تبنيها وتهدمها
وهذه لست بالتحقيق أعلمها

لا جسم إلا ويفنى بعد أزمنة
فلا جواهره تبقى ولا الصور

فيها القوى وهي ما بالسلب يتصف
كهيربات إلى الأضداد تنصرف
تدور من حولها وثبا ولا تقف

في حبة الرمل فوق الأرض ساكنة
بين القوى ما به الأطوار تنفطر[1]

— ونظم الرصافي على نظام المخمسات في قصيدته « الفقر والسقام » ، يقول فيها :

قال : إن الدفين أخت البشير أخت ذاك المسكين أخت الفقير
قبيت بعده بعيش عسير وبطرف باك وقلب كسير
وقضت مثله بداء القلاب

قلت : أقصر عن الكلام فحسبي منك هذا فقد تزلزل قلبي
ثم ناجيت والضراعة ثوبي رب رحماك رب رحماك ربي
رب رشدا إلى طريق الصواب[2]

---

(١) دراسات في الشعر العربي المعاصر ص ٧٧ ، ٧٨ .

(٢) المصدر السابق ص ٦٩

وقـــوله :

أى مضنى يمدها باكتئاب أنة تترك الحشا فى التهاب
يتشكى والليل زحف الإهاب ضمن بيت جثا على الأعقاب
صفعته شمال كف الخراب

تسمع الأذن منه صوتا حزينا راجعا فى حشا الظلام كمينا
يملأ الليل بالدعاء أنينـا رب كن لى على الحياة معينا
رب إن الحياة أصل عذابى[1]

ـ وخماسياته تتكون من أربعة أشطر متحدة القافية ، ثم شطر خامس يتحد مع نظيره فى الخماسيات الأخرى .

كما نظم الموشحات كقوله :

خبر فى الأرض أوحته السما لأولى العلـم برسل الفكـر
إن هذى الأرض كانت أولا
ما ترى بحرا بها أو جبلا
أو سهولا أو ربا أو سبلا
أو رياضا زهرها الغض نما من سحـاب جادها بالمطر
إنما كانت كتلك الأخوات
من نجوم سائرات دائـرات
حول شمس هى إحدى النيرات
كن من قبل عليها سد ما كتلة واحـدة فى النظـر [2]

وقـــوله :

أدب العلـم . وعلـم الأدب شرف النفس ونفس الشرف

(1) ديوان الرصافى ١ / ٩٤ ـ ٩٥ .
(2) ديوان الرصافى ١ / ٢٧ .

بهما يبلغ أعلى الرتب   كل رام منهما فى هدف
أيها السابح فى بحر الفنون   غائصا فى لجها الملتطم
أنت والله على رغم المنون   ذو وجود قاتل للعدم
قرنك الحاضر من أرقى القرون   خضع السيف به للقلم
فإذا شئت بلوغ الأرب   فاغترف من بحره وارتشف
فالمعالى أودعت فى الكتب   كاللآلى أودعت فى الصدف[1]

— وكان الخليل مطران قصائد سار فيها على نظام القافية المتنوعة فى مقطوعات مكونة من بيتين مثل قوله فى قصيدة التبعى فى عكاظ :

رأوا يوما وقد دارت عكاظ   ونافس كل نابغة أخاه
فتى مترصنا لم يعرفوه   إذا نعتت لطلعته الجباه
تداعاه فريقاها وأدلى   شبابهم بآصرة الشباب
وأدلى شيبهم زلفى إليه   بحلم فيه شفاف الحجاب
فأفتى فى نزاعهما حكيم   وقال ألا نصابره قليلا
فنسمع مايقول وبعد يثوى   بحيث نقره مثوى جميلا

كما سار على نظام القافية المتنوعة بطريقة أخرى ، وهى أن يجعل كل بيتين بقافية ثم يزيد تفعيلة أخرى فى كل بيت ، حيث تكون هذه التفعيلة متحدة القافية فى كل بيتين ، وينوع القافية الأولى ، والثانية فى كل بيتين ، كما فى قصيدته الزهرات الثلاث ، يقول فيها :

قالت الوردة ما للعدل مثلى من مثال   فاجتلينى
فى بياضى واحمرارى آيتا الحكم الحلال   فاجتنينى
قالت الزنبقة الغراء إنى رسم حسن   المنزاه
هى شكلى وقوامى ولها عزة نفسى   والنباهه

---

(١) ديوان الرصافى ١ : ٣٥

قالت السوسنة البيضاء شفافا سناها عن سماحه
أنا والرحمة كالمرأة والوجه اشتباها وصباحه[1]

ــ واتخذ خليل مطران من المزدوجة شكلا من أشكال التجديد عنده ، وأكثر مايستخدم هذا الشكل فى الشعر القصصى ، يقول فى قصيدة « رياضة فى الخلاء » :

بنى أخى هيا بنا نلعب نركض فى الروض ولا نتعب
فقد كان من قبل عهد جميل كعهدكم والآن شمس أصيل
ياحبذا ذكرى الصبا والغرور ذاك هو العيش وذاك السرور[2]

ــ واستخدم مطران المثلث فى شعره ، وذلك بأن يأتى بشطرين على قافية ، ثم يأتى بشطر ثالث على قافية أخرى متحدة مع قافية الشطر الثالث فى كل مثلث ، كقوله :

أى القوس أتى النبات فزوجا بعضا ببعض منه كيما ينتجا
بدعائه نسلا من الأخيار ؟

هل ساجع الأيكات حين يغرد فى ذلك الريش الملون سيد
يشدو ليجعلها من الأبرار؟

وهل الرياح يعيبها أن تحملا نسم الهوى الدورى من ذكر إلى
أنثى تلقحها من الأشجار

وكذلك قوله فى قصيدة تحية الحرية :

حييت خير تحية يا أخت شمس البريه
حييت يا حريه

---

(١) شعراء ص ٣٤٢ ، ٣٤٧

(٢) الديوان المجهول ص ٦٠

الشمس للأشباح وأنت للأرواح
كالشمس ياحريه

أنت النعيم وأحلى أنت الحياة وأغلى
للخلق يا حريه

شارفتنا فانتعشنا وفى ظلالك عشنا
بالعدل يا حريه

كونى لنا عهد سعد وعصر فخر ومجد
يدوم يا حريه

— كما استخدم نظام المقطوعات متنوعة القوافى عند كل بيتين، كما فى قوله:

تلست بالشاربها أستغفر الله العظيم
لعنها الله فما نعيمها إلا الجحيم
ولأجن مرقدى هجعت أم لم أهجع
ماأحسن الدفء شتاء فى حشايا المضجع
كأنى ربى على هذا الغفاف سرعا
فلم أكد أكتنى حتى نمت نوما ممتعا

— واتجه أيضا إلى نظام الرباعيات التى يتحد الشطران الأولان فيها فى القافية كما يتحد الشطران الأخيران فى قافية أخرى، يقول:

وبى هوى فى حشى سقيم يلذه وهو يقتضى
كالنور يفتر للنسيم من حوله وهو يرتعه
ها هنا عالم النعيم نعم ولكن بى وتجيه
ما للأسى المقعد المقيم عاودنى عوده المذيبا

---

(١) التجديد فى شعر خليل مطران ص ١٢٤، ٢١٥، ١٦٠، ١٦٣.

ـــ وصاغ شعرا على نظام المخمسات ، وهى خمسة أشطر ، تتحد الأربعة الأولى فى القافية ، ويختلف الشطر الخامس معها ليتحد مع الشطر الخامس فى كل المقطوعات فى القافية ، وفى الأغلب نجد المقطوعة الأولى كلها متحدة القافية وتكون قافيتها هى القافية الخامسة التى تربط بين المقطوعات ، يقول فى قصيدته « الاقتران » :

كان ليل وآدم فى سبات نام عن حسه إلى ميقات
والبرايا فى هدأة الظلمات خاشعات رجاء أمرآت
يتوقعن آية الآيات

والربى فى مسوحهن سواجد من بعيد والأفق جاث كعابد
ونجوم الثرى سواه سواهد ونجوم العلى روان شواهد
يتطلعن من عل ذاهلات

نظر الله آدما فى الخلود موحشا لانفراده فى السعود
متزيدا والنقص فى المستزيد فرأى أن يتمه فى الوجود
بعروس شريكة فى الحياة[1]

ـــ ونظم مطران على نظام السباعيات التى تتكون من سبعة أشطر ، كقوله :

أحال دورهم إلى مواقد متخذا طهوا على موائد
من أكبد الفتيان والنواهد وأعين النوام فى المراقد
والعرض المسكوب بالشدائد من عرق الجباه والسواعد
لأهتم الجمر العضوض الصاهد

ـــ كما نظم مطران على نظام الموشحة ، يقول :

عندما أدرك فى قفر قريب بلدة الأموات أو روض احرب

(١) خليل مطران ص ١٩٥ ، ١٩٦ .

ورأى عن كثب قبر الحبيب ... وبه روحان باتا فى كفن
ناح حتى ضج من ذاك النحيب ... كل من أعيا عذابا فسكن
إنما استرعاه إنشاد مجيب ... من بعيد الغيب من خلف الزمن
ملتقانا فى مسيل الكوثر ... فى جنان الخلد فى دار السلام
ثم ننجو من شرور البشر ... وعلى الدنيا ومن فيها السلام

ويقول فى موشحة أخرى :

لكن فى صنعك الجليل ... أحب شىء لنا الزهر
خلقته بهجة العقول ... ومرتع النحل والفكر
نكاد من خلقه الجميل ... نستجمع النفس فى البصر
عبيره لا يمل شما ... يروح القلب وهو عان
ونوره قد يخال : فهما ... لما يرى فيه من معان (1)

ـــ وهكذا رأينا أن مطرن لم يهمل القافية ، وإنما استخدمها بطرق فيها تنوع ، وألوان من التغيير ، تزيل الرتابة ، والسأم ، والملل .

* * *

أما مدرسة الديوان فنرى موقفهم من القافية فى قول العقاد :

لايزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعى عن الاسترسال فى متعة السماع ، ويفقدنى لذة القراءة الشعرية .

والظاهر أن سليقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى فى الأبيات التى تحررت منها بعض التحرر .

فانتظام القافية متعة تخف إليها الآذان ، وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذى اطرد عليه .

(1) التحديد فى شعر خليل مطران ص ٢٠٢ ، ٢١٧ ، ٢٩٦

إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية فى مقطوعة بعد مقطوعة ، تتألف من جملة أبيات على استواء فى الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليهما من النغمات التى تتطلبها الآذان فى مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع ، فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تتكرر عليها عشرات المرات فى قصيدة واحدة ، فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل ، ولو تمادى عدد الأبيات إلى المئات ، والألوف [1] .

كما أن القافية المرسلة وجدت فى عترة واحدة — أو تكاد — لدى شعراء مدرسة الديوان ، ثم انصرفوا عنها ، فلم توجد بعد ذلك فى دواوينهم ، وأن العقاد قال لشكرى حينما أسمعه قصائده المرسلات : انصرف عن هذا ، فقد سمعته مجاملة لك لا استجادة له .

فقد حاولت مدرسة الديوان — على لسان شكرى — تجربة القوافى المرسلة ، ثم توقفت المحاولة ، ولم تستأنف ، وربما ثبت من التجربة لأعضاء تلك المدرسة أن القافية أمر لازم ، لابد من توافره فى الشعر [2].

* * *

— وكان العقاد من الشعراء السباقين إلى تنوع القافية فى العصر الحديث ، فنراه يستخدم القافية المزدوجة ، وذلك فى قصيدته أسحار أيار ، إذ يقول :

قد أقبل الربيع بنشـــره يضوع
ففاحت الزهـــور وصاحت الطيـــور
حـــديثها تلـــحين ولحنهـــا شجـــون

---

(١) يسألونك ص ٨٨ — ٩٠ .
القافية فى العروض والأدب ص ١٥٨ .

(٢) الشعر بين الجمود والتطور ص ٢٠ ، ٢٨ .

ـ وكذلك فى قصيدته « عند حلاق » ، إذ يأتى بقافية متحدة لكل شطرين ، حيث يقول :

ما بالها تطفر كالغزال   ساحرة بالتيه والجمال
هيفاء من أوانس الأندلس   ذات جبين كالنهار المشمس
قد أسفرت حالية بالنور   فى وجنة ومقلة وثغر
من كل زهر ناضر الرواء   والزهر لاينضر فى الشتاء
ثم استوت فى مجلس هناكا   تمد للخلائق الشباكا
أمامها المرآة فيما يظهر   ماليس فى غير المرائى تبصر
تمثالها فى صفحة البلور   مرتسما بريشة من نور[1]

ـ واستخدم العقاد نظام المثلث ، بأن يأتى بمقطوعات ، كل مقطوعة مكونة من ثلاثة أشطر ، يتحد الشطران الأولان فى القافية ، مع تنوع هذه القافية فى كل مقطوعة ، أما الشطر الثالث فيأتى متحد القافية فى كل المقطوعات ، وهو يختلف عن قافية الشطرين الأولين ، وفى الغالب نجد القافية المتحدة فى كل المقطوعات يبدأ بها المقطوعة الأولى ، ويلتزمها فى أشطرها الثلاثة ، كما فعل فى قصيدة « المعرى ماانه » ، يقول :

يا أبى طال فى الظلام قعودى   فمتى أنت مخرجى للوجود ؟
طال شوقى إليك فاحلل قيودى

يا أبى عالم الظلام مخيف   ليس يقوى عليه طفل ضعيف
فأجزنى من ظله المسدود

حدثونا عن الحياة العجاب   فلهجنا بحسنها الخلاب
وظمئنا لحوضها المورود[2]

---

(١) ديوان العقاد ص ١٢٩ .

(٢) ديوان العقاد ص ١٨٨

ـ وكذلك فى قصيدته « السلو » ، حيث يقول :

أذن الشقاء فماله لم يحمد ودنا الرجاء وما الرجاء بمسعدى
أعدوت أم شارفت غاية مقصدى

برد الغليل اليوم وانطفأ الجوى وسلا الفؤاد فلا لقاء ولا نوى
وتبدد الشملان أى تبدد

قذفت بنا الأيام فى غمراتها ورمت بنا فى التيه من فلواتها
فردين لم يتلاقيا فى موعد (١)

ـ واستخدم العقاد الرباعيات التى يتحد فيها الشطران الأول والثالث فى القافية ، كما يتحد الشطران الثانى والرابع فى قافية أخرى ، ثم تتنوع القوافى الأولى والثانية مع كل مقطوعة ، كما فى قصيدته أمنا الأرض ، حيث يقول :

أسائل أمنا الأرضا سؤال الطفل للأم
فتخبرنى بما أفضى إلى إدراكه عامى
جزاها الله من أم إذا ما أنجبت تلد
تغذى الجسم بالجسم وتأكل لحم ماتلد
ألا يا أم كم طلعا عليك الشمس والقمر
وكم أسنى وكم وضعا على أرجائك القدر (٢)

وكذلك فى قصيدته « ترجمة شيطان » إذ يقول :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم غسق الظلماء فى قاع صقر
ورمى الأرض به رمى الرجيم عبرة فاسمع أعاجيب البشر
خلقة شاء لها الله الكنود وأبى منها وفاء الشاكر
قدر السوء لها قبل الوجود وتعالى من حليم قادر

---

(١) ديوان العقاد ص ٣٢

(٢) ديوان العقاد ص ١٥٣

قال كوني محنة للأبريـــاء فأطـاعت يالها من فاجـره
ولو اسطاعت خلافا للقضاء لاستحقت منه لعن الآخره [1]

ـ وكذلك فى قصيدة « بعد عام » ، حيث يقول :

طاب يوم الذكر والذكر خلود بعد عام العمر والعمر عقام
هو عام فى مدى يوم يعود وهو يوم فيه للدهر تمام
وهـو يوم سبقت طلعتــه زمر الأيام فى ركب البشير
شاديـات ترتجى غدوتـــه من وراء الغيب والغيب ضمير
وهو يوم باسم فى مهده لا كأيام الفناء الباكيات
ناشىء من أمسه أو غده بين آمال الهوى والذكريات [2]

ـ وكذلك فى قصيدة « ثورة النفس » ، حيث يقول :

شكوت الذى أشكوه فاعلم بأننى وجدت من الأيام ما أنت واجد
أضر بعينى النقع حتى حسبتنى أجاهد وحدى فى الوغى ما أجاهد
أتحسب أن اليم يسكن إن شكا نظائر مانشكو من الثوران
ولو كان يلقى مانلاقى من الأذى لطاف على الأرضين بالفيضان
يلذ لنا مطل الرجاء كأنه حبيب يروق المطل منه ويعجب
ونعرض عن صدق القنوط لأنه عبوس المحيا شاحب الوجه أشيب [3]

ـ واستخدم العقاد كذلك الرباعيات التى تتحد فيها الأشطر الثلاثة الأولى فى القافية ويختلف الشطر الرابع مع هذه الأشطر فى القافية ، ليتحد مع الشطر الرابع فى كل رباعية من المقطوعات الأخرى ، إلا إنه كثيرا مايجعل الأشطر الأربعة فى المقطوعة الأولى متحدة القافية ، كما فى قصيدته « دعابة » ، يقول :

(١) ديوان العقاد ص ٢٤١

(٢) ديوان العقاد ص ٣١٩ ، ٣٢٠

(٣) ديوان العقاد ص ٣٤٤ ، ٣٤٥

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تهلهل نسج الدجى فانتثر ولاذ الظلام بأعلى الشجر
فيا أنجما نافرات الغرر أفيكن حب لنا قد نفر
تضوع مسك الربيع القشيب وغنى اليمام لنا من قريب
وهذى المدام فأين الحبيب وهذا الظلام فأين القمر
يلوم الخليون في عشقه وكل الطلاقة في رقه
ردوا من مصفاه أورنقه وذوقوا بعيد الورود الصدر [1]

ــ وكذلك فى قصيدته « سكران » حيث يقول :

هذا بشير الزمان فانثر دفين الأماني
على دعاء المثاني وضجة الندمانى
وناد بالخمر جوى في كل عرق طروب
وخالطي في القلوب مواضع الأحزان
قل للوئيدة غدرا هم قد أجنوك دهرا
فجددى اليوم عمرا قضيته في القنانى [2]

ــ ونظم العقاد الرباعيات التى يتحد فيها الشطران الأول والرابع فى قافية ، كما يتحد الشطران الثانى ، الثالث فى قافية أخرى ، كقوله فى قصيدة بعد سنة :

سنة مرت ولا كل السنين
بين صيف من هوانا وشتاء
وربيعه كلما غام أضاء
والضحى والليل حينا بعد حين
سنة كان لها نجم فريد
غمر الشمس وغطى القمرا

---

(١) ديوان العقاد ص ٩١ ، ٩٢ .
(٢) ديوان العقاد ص ١٩١ ، ١٩٢ .

ومشى في حسنه منتصرا
كل برج تحته برج سعيد (١)

ـــ ونظم العقاد كذلك المقطوعات التي تتكون من بيتين متحدى القافية ؛ كما في قصيدته ثورة النفس ، يقول فيها :

أهابت بنفسي وثبة بعد وثبة   كما نهض الرئبال لم يرأم الأسرا
وقد روضتها الحادثات فأخلدت   إلى القيد حتى ماتهم به كسرا
لقد كنت أرجو في الحياة لبانة   فعدت ومالي في الحياة رجاء
وكنت أخال الناس إلا أقلهم   كراما إذا هم كلهم لؤماء
وكان خيالي في السماء محلقا   فهاض جناحيه الزمان المغرر
إذا استل منه ريشة بعد ريشة   جرى دمه في إثرها يتحدر (٢)

ـــ واستخدم العقاد أيضا الخماسية التي تتحد فيها الأشطر : الأول ، والثالث ، والخامس في قافية واحدة ، كما يتحد الشطران الثاني ، والرابع في قافية أخرى ، كما فعل في قصيدة الوحيد الغريق ، حيث يقول :

بحر من الحب والغزل   طما على الكون فاحتواه
تعال نرشفه بالقبل   تعالى ننزفه بالشفاه
في غير مهل ولا عجل

بحر حوافيه من بعيد   تنتظم الأرض والسماء
أغرقت فيه الأسى الفقيد   وليفعل الدهر مايشاء
حزنا على نجله الوحيد (٣)

ـــ واستخدم كذلك الخماسية التي تتحد فيها الأشطر جميعها في قافية واحدة ، كما فعل في مقطوعته « سيان » حيث يقول :

(١) خمسة دواوين للعقاد ص ١٢١ .

(٢) المصدر السابق ص ٣٤٤ .

(٣) المصدر السابق ص ٣٤٦ .

ياشمس ماضرك لو لم تشرقى ياروض ماضرك لو لم تعبق
ياقلب ماضرك لو لم تخفق سيان فى هذا الوجود الأحمق
من كان مخلوقا ومن لم يخلق [1]

ــ كما نظم العقاد السباعيات على شكلين :

أما الشكل الأول فتتحد أشطرها فى قافية واحدة ، كما فى مقطوعة السماء ، حيث يقول :

يا للسماء البرزة المحجوبة أعجب ما أبصرت من أعجوبه
تروعنا أنجمها المشبوبه تهولنا قبتها المضروبه
تهمس فيها الذكر المحبوبه [2]

ــ والشكل الثانى تتحد الأشطر الأولى فى كل بيت فى قافية ، كما تتحد الأعجاز فى قافية أخرى ، ويختلف الشطر السابع عنها ليتحد مع نظيره فى المقطوعات الأخرى ، يقول :

قد كانت الأغصن مخضرة وكانت الطير بها تسجع
فصارت الأوراق مصفرة تسقطها الرادة والزعزع
ثم غدت جرداء مزورة والغيم أمست عينه تدمع
من أجل هذا المشهد المحزن [3]

ــ كما نظم العقاد المقطوعات التى تتكون كل مقطوعة فيها من بيتين متحدى القافية ، وزاد تفعيلة أخرى متحدة القافية فى كل بيتين أيضا ، ثم يسير بعد ذلك على نظام تنوع القوافى الأولى والثانية فى كل مقطوعة ، كما فعل فى قصيدته بعد عام ، حيث يقول :

---

(١) ديوان العقاد ص ٢٩٧ .

(٢) ديوان العقاد ص ٣١ .

(٣) خمسة دواوين للعقاد ص ٢٤٩ .

تلمني أن قلبي خانني أو عشقتك
لم يكن مني إلا أنني قد رأيتك
كان في الدنيا جمال لايعد ثم خلتـا
فعددنا الحسن طرا فهو فرد وهو أنتـا
أين حسن كان يجلوه النهار هل لبسته ؟
هل ورثت الصبح والصبح منار أم قتلته ؟
تتهادى ويح قلبي في خطاك لست تدرى
لست تدرى أى نار إذ أراك ضمن صدرى
ضاحكا يفتر نور البشر عنكا كيف تعلم
أن قلبا دون قيد الرمح منكا قد تحطم ؟ (١)

وهذه المحاولة لاتعدو أن تكون إضافة لقيد جديد ، لاتخففا من القيود القديمة ، لأنها أضافت لازمة جديدة ، هى تلك القافية الداخلية فى البيت ، وكثير من أبيات الشعر القديم قد صنع فيها أصحابها هذه القافية الداخلية ، ودرس البلاغيون هذه الظاهرة تحت عنوان التقسيم .

والمقصود تقسيم البيت إلى وحدات ثلاث ، أو أربع ، كل منها تنتهى بنفس القافية التى ينتهى بها البيت ، وقد تحدث مخالفة فتتفق قوافى الوحدات الثلاث الأولى ، وتختلف عن قافية البيت الأصلية (٢) .

— ونظم العقاد المقطوعات التى تتكون من ثلاثة أبيات متحدة القافية ، ثم ينوع القافية فى كل مقطوعة ، كقوله فى قصيدة فى محراب المطران :

يوم تألـق واستضاء يوم تعطـر بالثنـاء
يوم أطل على الحمى والفضل مرفوع اللواء
هذا وفـاء العارفيـن لشاعر عرف الوفاء

(١) ديوان العقاد ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

(٢) الشعر العربى المعاصر ص ٥٧ .

مطـــران محراب القـــر يض خليل ناديه الحميم
قـــدس يزيـــن وقـــاره أنس يهش له النـــديم
خلقـــان لم يتجمعـــــا إلا الذى فضل عميم (١)

ــ واستخدم العقاد الموشح ، كما فعل فى موشح « سباق الشياطين » ، وقد سار فيه على نظام موشحة ابن سهل التى يقول فيها :

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى قلب صب حله عن مكنس
فهو فى حر وخفق مثلما لعبت ريح الصبا بالقبس (٢)

يقول العقاد :

ياشياطين الدجى حى هلا وتغنى الآن بالفعل الذميم
أيكم فى الناس أعلى منزلا فله عندى مقاليد الجحيم
رن فى الندوة صوت الكبرياء رائع الصيحة مرهوب الصدى
قال إلى أنا داء الأعلياء أنا داء لهم فيه الردى
مالىء بالغيظ قلب الضعفاء تارك النابه فيهم أو حدا
رب خير بت أجريه على منهج الفتنة والشر العميم
ووضيع رمت أذروه إلى مطلع النجم كما يذرى الهشيم (٣)

فأتى بالقفل على روى الميم ، ثم أتى بالبيت على روى الدال ، كما التزم فى الشطرين الأولين من القفل بروى اللام ، وكذلك فعل فى موشح « حسبى » إذ يقول :

فاض عليك الصبا وروعته وغاض منك الوفاء والحسرا
الورد يشفى بالعطر من نشقا

(١) خمسة دواوين للعقاد ص ٢٤٠ .

(٢) الأدب الأندلسى ــ دكتور أحمد هيكل ص ١٥٩ .

(٣) ديوان العقاد ص ٥٤ .

والماء يروى الغليل والحرقا

والبدر يجلو بنوره الحدقا

والحسن ما فضله وبهجته إذا اعترى بالهيام من نظرا [1]

ـ وكذلك فى موشحة « سر الدهر » ، إذ يقول :

قال لى الليل وقد نبهته بسؤال ريع منه الوسن
لو علمت السر ما أنخفيته فاغنم النوم وسل مالم يكن
قلت ياليل فما هذا الكلام أو لاتطوى به السر المصونا ؟
وعلام الصمت يارب الكلام أو ليس الصمت بالسر قمينا ؟
ولم النوم ؟ أبرا ـ بالنيام أبها الجبار أم تخشى العيونا
عم الصبح فهذا وقته واسأل الأنوار عما تعلن [2]

وخلاصة مايقال فى القافية المتنوعة لدى العقاد فى ديوانه الكبير أنها لم تحتل فيه نسبة كبيرة ، لأنه كان يقوم عليها ـ على الرغم من كونها تمثل اتجاها عنده ـ وهو متوجس نوعا ما من التوجس من ثورة دعاة القديم الذين لايفتأون يهاجمونه فى نواحى التجديد لديه ، كما يقول أحد النقاد [3] .

وكان اتجاه العقاد إلى التجديد فى القافية هو نفسه اتجاه زميليه فى جماعة الديوان المازنى ، وشكرى ، فقد نظم المازنى على نظام الموشحات ، إذ يقول :

لم يدع منها البلى إلا كما تترك التسعون من شد الشباب
وهى فى سكونها كأنما

(١) المصدر السابق ص ١٧٧ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٦١ .

(٣) شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٢٠٩ ، ٢١٠

فارقتها روحها إلا ذمما

حكم الدهر بها فاحتكما

وكساها الهجر ثوبا مظلما ماأضل الطرف فى هذا الإهاب[1]

— ويقول بعنوان مناجاة نفس :

لا أنس منظرها وقد طلعت للعين بين خمائل الورد

والماء يرقصه تدفقه

والبدر أشحبه تأرقه

والليل طفل شاب مفرقه

والغصن مياد وقد عبقت حلل النسيم بنفحة الرند

والمازنى يجرى فى هذا الموشح على نظام موشح قديم لابن زهر الحفيد ، يقول فيه :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همت فى غرته

وشربت الراح من راحته

كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليه واتكا وسقانى أربعا فى أربع

كما جرى العقاد فى موشح حسبى الذى سبق ذكره على نظام موشح ابن زهر هذا [2] .

— كما نوع المازنى القافية على هذه الصورة فى قوله :

خيم الهم على صدر المشوق

يا صديقى

(١) ابراهيم عبد القادر المازنى ص ٢٩ .

(٢) الأدب الأندلسى دكتور أحمد هيكل ص ١٦٥ .

وبدت في لجة الليل النجوم
ومضى يركض مقرور النسيم
وثنى الزهر على النور الغطاء
عم مساء
هات لى ماذا ألاهات الدواة
الدواة
أو لم يغف مع الليل الصدى ؟
فليكن لى سمرا تحت الدجى
نتداعى فى حواشيه سواء
عـــم مســـــــاء [1]

فقد سار فى هذه القصيدة على نظام المقطوعات ، وجعل كل مقطوعة مكونة من ستة أشطر مع تغيير القافية بعد كل شطرين ، وجعل الشطرين الثانى ، والسادس مكونين من تفعيلة واحدة .

ـــ كما نظم المازنى على نظام الرباعيات إذ يقول بعنوان ثورة النفس :

أبيت كأن القلب كهف مهدم	برأس منيف فيه للريح ملعب
أو أنى فى بحر الحوادث صخرة	تناطحها الأمواج وهى تقلب
إذا اغتمضت عيناى فالقلب ساهر	يظل طوال الليل يرعى ويرصد
وما إن تنام العين لكن إخالها	تدير بقلبى نظرة حين أرقد
سأقضى حياتى ثائر النفس هائجا	ومن أين لى عن ذاك معدى ومذهب
على قدر إحساس الرجال شقاؤهم	وللسعد جو بالبلادة مشرب [2]

فقد أتى برويّ الباء ، ثم الدال ، ثم الباء فى كل رباعية من رباعياته .

★ ★ ★

(١) ابراهيم عبد القادر المازنى ص ٣٥ .

(٢) التجديد فى الأدب المصرى الحديث ص ٥٢ .

ـ وقد نظم عبد الرحمن شكرى الشعر المرسل ، يقول فى قصيدته نابليون والساحر المصرى التى نشرها عام ثلاثة عشر وتسعمائة وألف ، وهى من الكامل :

ولسوف تبلغ بالسيوف مبالغا تدع الممالك فى يديك بيارقا
لكن سيعقبك الزمان وصرفه زمنا يكون به الطليق أسيرا
فى صخرة صماء فوق جزيرة فى البحر يضربها العباب الأعظم
فاستل نابليون سيفا ماضيا لما رأى العواد ساء فعاله
لكنه ضرب الهواء بسيفه حيث اختفى المتنبىء السحار
فأعاد فى الغمد الحسام تخوفا ومضى إلى أصحابه يتعجب (1)

ومع الإحساس بوطأة الروى المتكرر فى نهاية أبيات القصيدة نجده ينظم الشعر المرسل ، وقصيدته الطويلة كلمات العواطف ، المنشورة فى ديوانه الأول خير مثال على محاولة كسر الإطار الموسيقى التقليدى للقصيدة العربية ، يقول فيهـــا :

خليلى والإخاء إلى جفاء إذا لم يغذه الشوق الصحيح
يقولون الصحاب ثمار صدق وقد نبلو المرارة فى الثمار
شكوت إلى الزمان بنى إخائى فجاء بك الزمان كما أريد (2)

وكان لشكرى الفضل فى أن يكون أول من يثور على القافية ، ويرى فيها عائقا عن الوحدة العضوية للقصيدة ، فأدخل الشعر المرسل ، وبذلك أسهم فى وضع أساس القصيدة العربية الجديدة (3).

(1) العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه ص ٧ .
(2) الشعر العربى المعاصر ص ٥٩ .
(3) الشعر العربى المعاصر ، نقلا عن مقدمة ديوان شكرى ص ٥٩ .

وأنا أرى أنه أساس لم يبن عليه شيء جديد ، له قيمته ، ومكانته فى فن الشعر وإنما وقف هذا النوع ، ولم ينتشر بين الشعراء كما كان مقدرا له ، أما شعراء الحديث فقد التفتوا إلى القافية على رغم ثورتهم عليها .

* * *

وكان لشعراء أبولو دور كبير فى الثورة على القافية الموحدة ، فدعاهم الميل إلى التجديد إلى النظم على نظم كثيرة غير نظام القافية الموحدة ، فقد نظموا على نظام المزدوج ، مثل قول أبى شادى :

أتانى شجى بدمع الطريد ... ولو أنه فى ثياب العميد
فقلت : ومن أين يامن أهين ؟ ... فقال : أنا المال نجواى دين
ولكن صديقك لم يرض حكمى ... وحقرنى رغم شرعى وسهمى
وإذ كاد يفرغ من بثه ... ومن سخطه الجم أو عبثه
هنالك أقبل فى إثره ... ينوح ويجبر من كسره
عظيم العمامة فى جبة ... كأن هى مدت على دبة
فقلت :ومن أنت يابن الكرام ؟ ... فقال :أنا الحسب المستضام [1]

— كما نظموا على غرار الرباعيات فى عدة أشكال :

— فالشكل الأول يلتزم قافية تتغير بعد كل بيتين ، مثل قول أبى شادى :

أمانا أيها الحب ... سلاما أيها الآسى
أتيت إليك مشتفيا ... فرارا من أذى الناس
أطلى يا حياة الرو ... ح فى عينى تحيينى
شرابى منك أضواء ... وقوتى أن تناجينى [2]

(١) موسيقى الشعر عند شعراء أبولو ص ١١٥ ، ١١٦ ، ديوان الشفق الباكى ص ٨٠٧
(٢) الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ١٥١

ـ والشكل الثانى يتخذ الشاعر قافية للصدر ، وأخرى للعجز ، وتتكرر القافيتان بعد كل رباعية ، مثل قول ناجى :

قضيت العمر تذكر لى وأذكر فى الهوى جرحك
فقم نسخر من الأمل ومن أعماقنا نضحك
هى الدنيا كما كانت وماذا ينفع الوعظ
وما عتبت ولا خانت ولكن خانك الحظ

ـ والشكل الثالث يتخذ الشاعر قافية للأشطر الثلاثة الأولى ، وتختلف قافية الشطر الرابع معها لتتحد مع قافية الشطر الرابع من كل رباعية ، مثل قول ناجى :

عدنا وعدت وعادت إن الحظوظ أرادت
وبالعجائب جاءت وما بذاك غريبة
إن الغريب التائى فإن فيه شقائى
وإن أردت دوائى داوى الهوى وهيه

ـ والشكل الرابع يتخذ الشاعر قافية واحدة لكل رباعية ، وتختلف هذه القافية مع كل رباعية من القصيدة ، مثل قول ناجى :

لا فكر لى عشت على فكرتك أقبس ما أقبس من غرتك
ودمعتى تقتات من عبرتك فانظر بمرآتى إلى صورتك
كم طرت بى واجتزت سور الضباب والضوء ملء القلب ملء الرحاب
وعدت بى للأرض أرض السراب والليل جهم كجناح الغراب [1]

ـ ونظموا أيضا على نظام المقطوعات ، وتكون ثلاثية مثل قول ناجى :

ياجريحا أسلم الجرح حبيبا نكأه

---

(١) الطائر الجريح ص ١٥٧ ، ١٠٩ ، ١٥٨ ، ١٦٠

هو لايبكى إذا الناعى بهذا نبأه
أيها الجبار هل تصرع من أجل امرأة [١]

ــ وقد تكون المقطوعة مكونة من أربعة أبيات مثل قوله ناجى :

ضحكة ساخرة هازلة ... وخيال تافه هذى الحياه
هذه الأكذوبة الكبرى التى ... خدع الناس بها وأسفاه
ذل فيها المال والجاه إلى ... أن غدا أحقرها مال وجاه
نحمد الله على أنسابها ... لم نصن من ذلة إلا الجباه
عبثا أهرب من نفسى ومن ... ذلك الساكن روحى والبدن
من لقلب مستطار اللب من ... كلما عاوده التذكار جن
أينما أمضى فحولى ذكر ... وحبيب ومكان وزمن
وربيع دائم الخضرة فى ... روضة الحسن وطير وفنن [٢]

ــ وقد تكون المقطوعة المتحدة القافية مكونة من ستة أبيات كقول أبى شادى فى قصيدة الجنة الأرضية :

جنة تملأ الأنوثة معنـا ... ها فيبدو النعيم ذاك المعنى
سكنت فى الجمال والناس صرعا ... ها وعادت لهم ثوابا وفنا
من نظيم عن النماذج حال ... كمعين غمر يشوق العينا
وثياب نقية من بياض ... وكأن الضياء فيها استكنا
وجسوم رشيقة فى جنان ... كالأمانى إذا تحررن
جنة كلها عجيب ولكن ... كل ما أبدعته عنا

ثم تتغير القافية بعد ذلك فى المقطوعات الأخرى ، وكانت المقطوعة السا[illegible] قد ختمت بقوله :

(١) ليالى القاهرة ص ٦٣ .

(٢) الطائر الجريح ص ٦١ ، ٦٢ .

خلقتها الأوهـــــام لكنها عا شت على الدهر وهو قد عاش ميتاً[1]

ــ وقد تتكون المقطوعة من ثمانية أبيات كقول الصيرفى :

قالت الزهرة للطائر ما هذا البريق

من عيون مزقت أضواؤها الستر الصفيق

الحسناء قد استلقت على الأفق السحيق

فهى من نافذة الظلماء تستهدى العشيق

لا تمل السهر الموهق فى الليل العميق

كشفت عن حسنها الفطن فى دل رقيق

ومضت ترنو إلى الأرض كما يرنو المشوق

إنها أفتن ما شاهدت فى الكون النسيق

ويبدأ المقطوعة الثانية بقوله :

سمع الطائر مدح الزهر للنجم فثارا

ويبدأ الثالثة بقوله :

ومضى الطائر فى الجو إلى النجم صعودا

ويبدأ المقطوعة الرابعة بقوله :

طلع الصبح على الكون وفى الكون ضحايا[2]

ــ وقد يلتزم شعراء أبولو قفلا عند نهاية مقطوعة ، مثل على محمود طه حين يقول فى إطار شكل المسمط :

يا حبيبى أقبل الليل ونادانى الغرام

أى سر بحب لم يصوره الظلام

(١) موف العباب ص ٤٩ ، ٥٠ .

(٢) صدى [illegible] ص ١٥٠

كل نجم مهجة تهفو وعين لا تنام
وشعاع البدر معشوق به جن الغمام
ياحبيبى كل عيش ماخلا الحب حرام
وحرام يا حبيبى

يا حبيبى غنت الفرحة فى كل مكان
فهنا البلبل يشدو وهناك العاشقان
غير أنى أشتكي الوحشة فى ظل التدانى
إنما روحك فى الكون وروحى توأمان
لاتدعنى أقطع الأيام وحدى وأغانى

فحرام ياحبيبى [1]

— ودعاهم الميل إلى التجديد إلى النظم على نظام الموشح ، فعل ذلك أبوشادى فى قصيدته نغمة من السحر إذ يقول :

دلال الغوانى لقلبى أسر ووجدى وذلى دفين الأثر
فكيف الرجاء ؟
وفيم الشفاء ؟
ومالى دواء
وأين المفر ؟

عيون سبتنى ولحظ سحر وحسن دعانى لقتل ومر
فهذا الكمى
وذاك القوى
ود معى السخى
ولامن شكر [2]

---

(١) ديوان على محمود طه ص ٥٠٧ .

(٢) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ص ١٠٥

فاستخدم فى القفل الراء رويا ، ثم استخدم فى الأبيات الهمزة ثم الياء .

ـــ وقد يتحرر شعراء مدرسة أبولو من القافية تحررا كاملا فيما سموه بالشعر المرسل ، يقول أبوشادى فى قصيدته ممنون الفيلسـوف :

شاء ممنون أن يكون حكيما بل إماما وفيلسوفا عظيما
وقليل هم الذين تخلوا دائما عن مثيل هذا الخيال
قال ممنون ليس لى حين أرجو فى جلال أن أصبح الفيلسوفا

وكذلك يقول فى قصيدته مملكة إبليس :

جلست ألعن إبليساً ، وما اقترفت يداه من خلق دنياه للإساءات
فى مجلس ذى غطاريف لهم سير محمودة الذكر من بر ومن أدب
وكلهم سبحوا بالله والتمسوا معونة الله للإصلاح فى الناس [1] .

ـــ على أن تجربة الشعر المرسل هذه لم تتطور إلى أبعد من هذا ، بل ليس فى وسعنا أن نعدها ظاهرة واسعة الانتشار ، فقد وقف بها أصحابها عند هذا الحد ولم يمارسوها إلا فى عدد محدود جدا من قصائدهم ، بل لعلهم سرعان ما كانوا يعدلون عنها عائدين إلى الصورة التقليدية للقصيدة [2] .

ـــ كما نظم شعراء أبولو على غرار الشعر الحر الذى لايلتزم بالقافية ، مثل قصيدة الفنان لأبى شادى ، يقول فيها :

لكن وأنت سخى بفنك المتعالى
وأنت ترسم ما فى الكون من عجب ، وما تحجب خلف الشكل من ألق
وأنت تنتج آيات من الفكر
وأنت تسعف دنيا فى تعثرها مالم تستطع حسن تعبير لأذهان

---

(١) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ص ٢٠٥ ، ٥٢١ .
(٢) الشعر العربى المعاصر ص ٥٩ ، ٦٠ .

وأنت تشرح روح الحسن للناس

وأنت تعطى كريما إشعاع هذا الذكاء

وأنت تنقذ خلقا من أسر دنيا الغرور

ماذا أفادك هذا سوى الخصاصة ؟

قل لى

فأطرق الفنان

وقال فى غير شك : بلغت مجد الألوهة [1] .

ــ وأنا أرى أن هذا اللون ليس بشعر حتى نعد مايحدث فيه تجديدا .

والحق أن كل محاولات التجديد التى تمت فى الإطار الموسيقى للقصيدة على أيدى هاتين المدرستين ــ الديوان وأبولو ــ إنما كانت تستلهم تلك المحاولات التى قام بها حشد من الشعراء القدامى أنفسهم [2] .

* * *

أما شعراء المهجر فقد قال أحد روادهم ، فلا الأوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر[3] ، ومن ثم فقد حاولوا كسر رتابة القافية ، وتأثروا فى هذا الميدان بالوشاحين فى الأندلس ، كما تأثروا ببعض الشعراء القدامى الذين نظموا المسمطات وغيرها من الأشكال التى خرجت على نظام القافية الواحدة فى القصيدة ، كما تأثروا بالشعر الغربى الذى اطلعوا عليه .

لذا ساروا فى ميدان التجديد فى القافية أشواطا بعيدة ، فاتجهوا إلى تنوع القافية ، وكان هذا التنوع بعد كل مقطوعة ، وقد تزيد أبيات المقطوعة إلى خمسة أبيات ، مثل قول زكى قنصل فى قصيدته على ضريح سعاد :

أسعاد قد ضحك الصباح على الروابى والوهاد

قومى نغن مع الطيــور ونعــد من واد لواد

---

(١) المصدر السابق ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .

(٢) الشعر العربى المعاصر ص ٦٠

(٣) الغربال ص ١٠١

كذب النعى وضاع دمع النائحين على سعاد
ماغبت عن عينى فكيف أغـوص فى ثوب الحداد
إنى تحديت الردى وحملت شخصك فى فؤادى

وقد تتكون كل مقطوعة من أربعة أبيات ، مثل قول نسيب عريضة فى قصيدته رباعيات :

كم دوحـة لايبين منها إلا قليـل من الكـثير
فروعها والغصون جزء بدا ولكنـه حقير
وتحت سطح الثرى أصول محجوبة حجمهـا وفير
فيها حياة الغصون لكن لدى الـورى شأنها صغير

وقد تتكون المقطوعة من ثلاثة أبيات بقافية ، وبيتين بقافية أخرى ، مثل قول جبران فى حرقة الشيوخ بروى اللام :

يازمـان الحب قد ولى الشبـاب وتوارى العمر كالظل الضئيـل
وامحى الماضى كسطر فى كتـاب حطه الدهر على الطرس البليل
وغدت أيامنـا قيـد العـذاب فى وجـود بالمسرات بخيـل

ثم يقول بروى الحاء

فالـذى نعشقـه يأسـا قنى والـذى نطلبـه مل وراح
والـذى حزنـاه بالأمس مضى مثل حلـم بين ليـل وصبـاح

وقد تتكون المقطوعة من بيتين على قافية ، وثلاثة على قافية أخرى مثل قول إيليا أبى ماضى بروى الميم :

أعلى عينـى من الدمـع غشاء أم على الشمس حجاب من غمام
غاض نور الطرف أم غارت ذكاء لست أدرى غير أنى فى ظلام

ثم يقول بروى الفاء

مالـنفس لاتبـالى الطربـا أين ذاك الزهو أين الكلـف

عجباً ماذا دهاها عجباً   فهى لاتشكو ولاتستحلف

ليتها ماعرفت ذاك الهنا   فالسعيد العيش من لايعرف[1]

وقد تتكون المقطوعة من بيتين مثل قول نسيب عريضة فى قصيدته سيان بروى الضاد :

سيان أن تصغى   للنصح أو تغضى

يانفس فالآتى   مثل الذى يمضى

ثم يقول بروى النون

العيش إذ يشفى   كالعيش إذ يضنى

إن الذى يحيى   بعض الذى يفنى

وقد نظم شعراء المهجر على نظام الموشحات الأندلسية لأنهم تأثروا بها أشد التأثر ، وحاولوا محاكاتها ، والسير على نهجها ، مثل قول جبران :

يانفس لولا مطمعى   بالخلد ماكنت أعى

لحنا تغنيه الدهور

بل كنت أنهى حاضرى   قسرا فيغدو ظاهرى

سرا تواريه القبور

يانفس ماالعيش سوى   ليل إذا جن انتهى

بالفجر والفجر يدوم

وفى ظما قلبى دليل   على وجود السلسبيل

فى حبرة الموت الرحوم[2]

وهو نظام يقوم على مقطوعات مكونة من أجزاء ثلاثية ، الجزءان الأولان منها بقافية متحدة أحيانا ، والجزء الثالث يتفق مع نظيره من المقطوعة الثانية فى القافية ، ويتفق الجزء الثالث من المقطوعة الثالثة مع نظيره فى المقطوعة الرابعة ،

(١) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٥٨ ، ٢٥٩

(٢) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ص [illegible]

وكذلك فى المقطوعتين الخامسة والسادسة حيث يتفق الجزء الثالث فى كل منهما مع نظيره فى القافية إذ يقول :

يانفس إن قال الجهول   الروح كالجسم تزول
وما يزول لا يعود
قولى له ان الورود   تمضى ولكن البذور
تبقى وذاكنه الخلود[1]

وقد نظم شعراء المهجر على نظام الأرجوزة ، ورادوا اتحاد قافية المصاريع فى أكثر من بيت كما فى مقطوعة الناسكة لإيليا أبى ماضى :

أبصرت فى الحقل قبيل الغروب   سنبلة فى سفح ذاك الكثيب
جاثية مطرقة الرأس   كأنها تسجد للشمس
وأنها تتلو صلاة المساء

كما نظم شعراء المهجر على طريقة الرباعيات بعدة أشكال :

ـ فالشكل الأول تتحد قافية الرباعيات فى العجز فقط ، كقول نعيمة :

إذا سماؤك يوما   تحجبت بالغيوم
أغمض جفونك تبصر   خلف الغيوم نجوم
والأرض حولك إما   توشحت بالثلوج
أغمض جفونك تبصر   تحت الثلوج مروج[2]

ونلحظ هنا اتحاد قافية الشطر الأول من كل رباعية مع نظيره من الرباعية الأخرى وكذلك يكرر الشطر الثالث بعينه فى كل رباعية .

والشكل الثانى من أشكال الرباعية عند شعراء المهجر هو اتحاد الأشطر الثلاثة الأولى فى القافية ، واختلاف الشطر الرابع معها ليتحد مع نظيره فى الرباعيات الأخرى مثل قول نعيمة :

---

(١) أدب المهجر ص ٢٥٢ ، ٢٥١

(٢) همس الجفون ص ٩

واحرقتــــــي أواه لو كنت أدرى ماهــي
أشعلـــة الإلــــه أم شعلـــة الــــردى
فهي التـــي تحيينـــي وهـــي التـــي تفنينـــي
وهـي التـــي تسقينـــي من جمرهــــا ندى[1]

وقوله :

أخالقــــــي رحماكا بمــا بـــرت يـــداكا
إن لم أكـــن صداكا فصوت من أنـــــا
ربـــي ألا تـــرانى أساق كالحمــــلان
ربى أمـــا كفـــانى عمـــاى والـــونى[2]

والشكل الثالث من أشكال الرباعيات عند شعراء المهجر يتحد فيها الصدران فى القافية والعجزان فى قافية أخرى مثل قول نسيب عريضة :

أحـــن شوقـــا إلى ديـــار رأيت فيها سنـــا الجمـــال
أهبـــطت منـــه إلى قرار أمست به الروح فى اعتقـــال[3]

والشكل الرابع من أشكال الرباعيات عند شعراء المهجر يتحد فيه الشطر الأول مع الشطر الرابع فى القافية ، ويتحد الشطران الثانى والثالث فى قافية أخرى ، كقول شفيق المعلوف :

هل أنـــــا إلا ذرة من ضيــــاء
هل أنـــــا إلا زفـــــرة الله قد
صعدهـــا فوق قبـــاب الجلــــد
فلـــم تزل لاهيـــة فى الـــفضاء
نحن الفـــراشات بنـــات الصبـــاح

(١) همس الجفون ص ٥٢ ومابعدها
(٢) همس الجفون ص ٥٢ ومابعدها
(٣) التجديد فى شعر المهجر ص ١٩٣ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤

إن صعـــد الصبـــاح أنفـــاسه
نراه قد مد لنـــــــا كاسه
فنمتطـــى إليـــه متـــن الريـــاح

والشكل الخامس من أشكال الرباعيات عند شعراء المهجر ، تتحد فيها الأشطر الأول ، والثانى والرابع فى القافية ، ويختلف الشطر الثالث عنها فى القافية ، كقول ميخائيل نعيمة :

هو ذا قد أقبل أترابى	أهــلا أهــلا بأصيحابــى
الناس تسير إلى القدا	س ونحن نكــر إلى الغــاب
هاهم أترابى قد سرحوا	فى الغــاب يقودهــم المرح
وبقيت أنا وحدى سكرا	نا يرقص فى قلبى الفرح[1]

وقد تكون الرباعيات عندهم مكونة من ثلاثة أشطر كاملة بقافية ، ثم شطر مكون من تفعيلة واحدة يلتزمه فى نهاية كل رباعية ، كقول نسيب عريضة :

لماذا وقفت بخوف وحيره	أيا نفس عند الطريق الأخيره
ألا امش فإن الحياة قصيره	ألا امشـــــــــى
مقر الإله بعيد فسيرى	لكى تدركى الله قبل النشور
فجدى ولاتسألى عن مصيرى	بعيـــــــــشى[2]

وقد يتأثرون فى رباعياتهم بشعراء الأندلس فى موشحاتهم ، فتكون الرباعيات عندهم فى شكلين فى قصيدة واحدة ، فتأتى الرباعية الأولى متحدة القافية فى الصدر ، ومتحدة القافية فى العجز ، ثم تأتى الرباعية الثانية متحدة القافية فى الصدر والعجز مع جعل العجز تفعيلة واحدة ، كقول إلياس فرحات متأثرا بالموشحات الأندلسية :

نازح أقعده وجد مقيم	فى الحشا بين خمود واتقاد

(١) همس الجفون ص ٤٢

(٢) الأرواح الحائرة ص ٦٠

كلما افتر له البدر الوسيم — عضه الحزن بأنياب حداد

يذكر الربع القديم — فينادى

أين جنات النعيم — من بلادى

خصه المبدع بالحسن البديع — زاهيا بين الروابى والبطاح

ملقيا من نسج أبكار الربيع — فوق أكتاف الربى أبهى وشاح

حبذا راعى القطيع — فى المراح

منشدا لحن الهزيع — للصباح

وقد يتخذ شعراء المهجر قفلا لكل رباعية مكونا من كلمتين ، ويجعلونه لازمة لكل رباعية ، كما فعل نسيب عريضة فى قصيدته عودة الفارس ، إذ يقول :

سر فإن المجال للسير واسع — هيىء القوس لاقتناص الوقائع

فامتطى عزمه وراح يسارع — والفتى فى الشباب جم المطامع

ليس يقنع

فقد أتى بأربعة أشطر متحدة القافية ، ثم أتى بلازمة تتحد مع نظيراتها فى المقطوعات الأخرى فى القافية .

وقد يتخذون قفلا لكل رباعية مكونا من شطرين ، ويجعلونه لازمة لكل رباعية ، كقول ندرة حداد :

إن رأيت الفقير يهتز ضعفا — سائلا من يمر عونا وعطفا

ورأيت البخيل يجتاز خطفا — لايبالى وليس يبسط كفا

لاتذمى ميوله وشعوره

فهو بلا وجدان[1]

---

(١) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٦١

أوراق الخريف ص ٥٢

وقد يتخذون قفلا لكل رباعية مكونا من بيتين ، كقول ميشال مغربي :

قالت : فما نصنع حتى نلتقي إن كان ليس للقا من موضع
قال : انظرى عيني يانورهما ففيهما بحر طما من أدمعي
قالت : ففيهما أقيم فنعيش أبدا
لايشبع الخلود إلا من أجاع الجسدا

وقد يجعلون الرباعيات قفلا ، ويتخذون أبياتا أربعة بعد ذلك ، ويلتزمون هذا النهج حتى نهاية القصيدة ، كقول فرحات :

في مسرح الشتاء الفسيح الخصيب بين رياض تنبت العافيه
فوق بساط سندسي قشيب تحت سماء رحبة صافيه
أطلقت أغنامي ترعى وتجتر
والزنبق النامي للفجر يفتر
والنرجس النعسان من سهرة الأمس
قد أطبق الأجفان خوفا من الشمس

فقد اتخذ الرباعيات المكونة من أربعة أشطر ، يوحد القافية في الشطرين الأول والثالث ، كما يوحد القافية في الشطرين الثاني والرابع في كل رباعية ، وهذه الأشكال التي ارتبطت بالمربعات قد تأثر فيها شعراء المهجر بالموشحات الأندلسية مع بعض التغيير .

ونرى كذلك روح الخيام ترفرف عليهم حين ينظمون رباعيات قريبة الشبه برباعياته ، كقول رشيد أيوب :

يانفس قد قل عندي زيت مصباحي
قومي اشربي من كميت الراح وارتاحي
دنيا تساوى بها النشوان والصاحي
لاخير في عيشها لولا أمانيها[1]

---

(١) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٦١

وتسير رباعياته هكذا ثلاثة أشطر على قافية متحدة ، وشطر رابع على قافية أخرى .

وقد يبدأون قصائدهم بقفل مكون من ثلاثة أشطر يتحد الشطران الثانى والثالث فى القافية ، ثم يأتون بعد ذلك برباعيتين يتحد فيهما الصدران فى كل رباعية فى قافية والعجزان فى قافية أخرى فى كل رباعية أيضا ، تقليدا للموشحات الأندلسية من بعض الوجوه ، مثل قول نعيمة :

كحـــل اللهـــم عينـــى   بشعـــاع مـــن ضيـــاك
كى تـراك

فى جميع الخلق فى دود القبور   فى نسور الجو فى موج البحـــار
فى صهـــاريج البرارى فى الزهور   فى الكلا فى التبر فى رمل القفـار
فى قروح البرص فى وجه السليم   فى يد القاتــل فى نجع القتيـــل
فى سرير العرس فى نعش الفطيم   فى يد المحسن فى كف البخيـــل

ونرى شعراء المهجر وقد نظموا على طريقة الخماسيات التى تتحد فيها القافية فى الأشطر الخمسة ، كقول فرحات :

عشقت والـــعشق ضلال يهدى   صغيرة رافقتهـــا فـــى المهـــد
وعدتها ولم أحـــل عن وعـــدى   لكنها خالــفت أخيرا عهـــدى
ولو وفت حافظت حتى اللحد

وقد تكون الخماسية عندهم متحدة القافية فى الأشطر الأول والثانى والخامس ، كما تتحد قافية الشطرين الثالث والرابع ، كقول نعيمة :

أقلبى احكم ولاترهب   فمـــالى فيك من مهـــرب
فأنت اليوم سلطانى   وأنت اليـــوم ربـــانى
أدرنى كيفما ترغب[1]

---

(١) همس الجفون ص ٥٥

وقد تكون الخماسية متحدة القافية فى الشطرين الثانى والرابع فقط مع اتحاد الشطر الخامس مع نظيره فى كل خماسية كقول نعيمة :

يامرسل الألحان من عوده سحرا يهيج الصب حتى الجنون
إما رأيت الرأس منى انحنى والعين غابت خلف ستر الجفون
فلا تقل ذى حال ولهان
لا لست بالولهان ياصاحبى فالقلب منى جامد كالجليد
لكننى مصغ لنفسى ففى نفسى أوتار وفيها نشيد
فاضرب ودعنى بين ألحانى[1]

وقد تكون الخماسية متحدة القافية فى الشطرين الأول والثانى ، ويختلف الشطر الثالث عنهما فى القافية ، ويتحد الشطران الرابع والخامس فى قافية أخرى ، كقول نعمة قازان :

كل شعر دين بغير حدود فإذا حد فهو دين العبيد
كل دين لله والله حب فإذا الحب ضاق بالمبغضينا
ليس حبا كلا ولا الدين دينا

وقد تكون الخماسية عندهم متحدة القافية فى الأشطر الأول والثانى والخامس ، أما الشطران الثالث والرابع فلا يتفقان فى القافية ، كقول نعيمة :

ورحت أجوب مااستترا من الدنيا وماظهرا
وأبحث فى غبار العيش عن خزف وعن صدف
أراه بفكرتى دررا
ورحت أقيس أيامى وأعمالى وأحلامى
وماحولى ومن حولى وماتحتى ومافوقى
بأفكارى وأوهامى

وقد تكون الخماسية عند شعراء المهجر متحدة فى الأشطر الأول والثانى

(١) همس الجفون ص ٣١

والثالث فى قافية واحدة ، ويتحد الشطران الرابع والخامس فى قافية أخرى مثل قول نسيب عريضة :

تلك نار القـــــرى   والجيـــاع الســـورى
من إليها سرى   مأأراه يعـــــــود
بل سيغدو الوقود

...

وقد تسير الخماسية عند شعراء المهجر على نظام الأرجوزة باتحاد مصاريع كل بيت فى قافية ، ثم يزيدون شطرا لاكتمال الخماسية ، كقول أبى ماضى :

أبصرت فى الحقل قبيل المغيب   سنبلة فى سفـــح ذاك الكثـــيب
جاثيـــة مطرقـــة الـــرأس   كأنها تسجـــد للشمـــس
وأنها تتلــــــــــــو صلاة المساء[1]

وقد تتحد الخماسية فى أشطرها الأول والثانى والثالث فى قافية واحدة ، ويتحد الشطر الرابع مع نظيره فى الخماسيات الأخرى ، وكذلك يتحد الشطر الخامس مع نظيره فى المقطوعات الأخرى مع اختلاف الشطرين الرابع والخامس كل عن الآخر ، وعن بقية أشطر المقطوعة ، كقول ندرة حداد :

ثلاثة من منزل واحد
أبناء شيخ والد ماجد
من سفح ذاك الجبل الخالد
مضوا ليسقوا بقعة زاهية
قد خصها الله بطيب الثمار

هذا إلى حمص مضى عاصيا
وذا إلى زحلته راضيا
وذا إلى الشام جرى شاديا
فازدهرت أعراسها الناميه
واخضرت الأشجار أبهى اخضرار

(١) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٦٠

ونظم شعراء المهجر السباعيات فى أشكال ، أما الشكل الأول فيتحد فيه الشطران الأول والثالث فى قافية واحدة ، ويتحد كذلك الشطران الثانى والرابع فى قافية واحدة ، ويختلف الشطر الخامس عنهما فى القافية ، وكذلك يختلف الشطران السادس والسابع فى القافية ليتحدا كل منهما مع نظيره فى السباعيات الأخرى ، مثل قول رشيد أيوب :

دعتـه الأمـانى فخلى الربـوع   وسار وفى النـفس شىء كثير
وفى الصدربين حنايا الضلـوع   لنيـل الأمـــانى فؤاد كبير
فحث المطايا وخاض البحار   ومرت ليـال وكـرت سنـون
ولـم يرجـع[1]

والشكل الثانى من أشكال السباعيات عند شعراء المهجر ، أن يبنى الشاعر قصيدته على مقطوعات مكونة من سبعة أشطر ، تتحد القافية فى الأشطر الأول والثانى ، والخامس ، والسابع ، وتتحد القافية فى الأشطر الثالث ، والرابع ، والسادس ، كقول القروى :

يا أيها الإعصار كالفتـــن   فى الشرق ذات النار والدخـن
ينقض فى اللجـات مبتلعـا   ويطـوف بالغايات مقتلعـا
ماأنت إلا لهثة الزمن
إن كنت تمحـو بعـض ماطبعـا   فانفض غبـار الـذل عن وطنى[2]

أما الشكل الثالث من نظام السباعيات فتتحد الأشطر الثانى ، والرابع ، والسادس فى القافية ، ويتحد الشطر السابع مع نظيره من السباعيات الأخرى ، مثل قول شكر الله الجر :

غدا ستعرى بنان الخريـف   أفانين أشجـارك الزاهـره
وتـنثر كف الشتـاء هبـاء   بقايـا وريقـاتك النـاضره

---

(١) أغانى الدرويش ص ٦٣

(٢) ديوان القروى ص ١٩٩

وتحجب عنك ثغور النجوم غمائم في أفقنا سائره
ويغشاك عند الصباح الضباب

ونظموا بعض أشعارهم على تسعة أشطر تتحد الأشطر : الاول والثالث والخامس فى قافية ، كما تتحد الأشطر : الثانى والرابع والسادس فى قافية ، ويتحد الشطران : السابع والثامن فى قافية ، ويأتى الشطر التاسع قفلا أو لازمة ، مثل قول فوزى المعلوف :

أخي والزمان ضنين بغير الغضا
أثرت بقلبي الحنين لعهد مضى
رتعنا به آمنين صروف القضا
وما زلت من بعده أنوح على بعده
وأقرأ عليه السلام[1]

وقد يبنون قصائدهم على مقطوعات مكونة من تسعة أشطر ، يتحد البيتان الأولان فى قافية واحدة ، ويختلف البيت الثالث عنهما ليتحد مع نظيره فى المقطوعات الأخرى ، ويختلف البيت الرابع عن هذه القوافى فى جميعها ، ليكون تهيئة للشطر التاسع الذى تتحد قافيته مع نظيره فى المقطوعات الأخرى ، وكأنه بذلك يأتى فى كل مقطوعة بأربع قواف ، كقول نعيمة فى قصيدته « أخى » :

أخي من نحن ، لاوطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا ، إذا قمنا ردانا الخزى والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهات الرفش واتبعني لنحفر خندقا آخر
نوارى فيه أحيانا[2]

وقد يلتزم شعراء المهجر عشرة أشطر ، تتحد الأبيات الثلاثة الأولى

(١) ديوان فوزى المعلوف ص ٩٨

(٢) مجموعة الرابطة القلمية ص ١٦

القافية ، ويختلف البيت الرابع عنها ، ويتحد الشطران الأخيران فى القافية ، كقول إيليا أبى ماضى :

فاصغـــى إلى صوت الجدا ول جاريـات فى السفــوح
واستنشقى الأزهــار فى ال جنـات مادامت تفــوح
وتمتعـى بالشهب فى الـــ أفــلاك مادامت تلـــوح
من قبـــل أن يأتى زمـــا ن كالضبــاب أو الدخـــان
لاتبصرين به الغدير
ولايلذ لك الخرير[1]

وأحيانا نجد شعراء المهجر قد التزموا أحد عشر شطرا ، تتحد الأشطر الثانى ، والرابع ، والسادس ، والعاشر فى القافية ، وتتحد الأشطر الأول والسابع والثامن والتاسع والحادى عشر فى القافية ، مع ملاحظة أن الشطر الحادى عشر ، هو نفسه الشطر الأول قد كرره الشاعر ويلتزم ذلك فى كل مقطوعة ، يقول نعيمة :

تناثـــرى تناثـــرى يابهجـــــة النظـــــر
يامـــرقص الشمس ويــــا أرجوحـــــة القمـــــر
ياأرغـــن الليـــل ويــــا قيثـــــارة السحـــــر
يارمـــز فكـــر حائـــر ورســـــم روح ثائـــر
ياذكـــر مجـــد غابـــر قـــد عافـــك البشـــر
تناثرى تناثرى
عودى إلى حضن الثرى وجـــددى العهـــود
وانسى جمالا قد ذوى ماكـــان لـــن يعـــود
كم أزهـــرت من قبـــلك وكـــــم ذوت ورود
فلا تخافى ماجـــــرى ولاتلومـــى القــــدرا

(١) الجداول ص ٣٣ ومابعدها

من قد أضاع جوهـــــرا   يلقـــاه فـــى اللحـــــود

عودى إلى حضن الثرى[1]

وقد يلتزم الشاعر المهجرى ستة أبيات يجعلها كالأشطر فى القافية ، إذ يتفق البيت الأول مع الثالث فى القافية ، كما يتفق الثانى مع الرابع فى القافية ، ويختلف البيتان الخامس والسادس فى القافية ، كقول نعيمة :

تعالـــــــى نتعاطاهـــــا   كلـــون الـــتبر أو أسطـــع

ونسقـى الـنـرجس الــواشى   بقايـــا الراح فى الكـــــاس

فلا يعـــــرف مانحــــــن   ولايبصــــــر مانصنــــع

ولاينقـــل عنـــد الصبـــــ   ـح نجوانــــا إلى النـــاس

تعـــالى نسرق اللـــــذا   ت ماساعفنـــا الدهـــــر

ومادمنا ومادامت لنا فى العيش آمال

وقد يجعل الشاعر المهجرى الأبيات كالأشطر إذ يوحد قافية البيتين الأول والثالث ، كما يوحد قافيتى البيتين الثانى والرابع ، كقول ميخائيل نعيمة :

تعـــالى نطلـــق الروحـــي   ـن من سجـــن التقاليــــــد

فهـــذى زهـــرة الـــوادى   تذيــع العطـــر فى الـــوادى

وهـــذا الـــطير تيــــاه   فخـــــــور بالأغاريــــــد

فمـــن ذا عنـــف الزهـــر   ة أو من وبـــخ الشـــادى

وقد يتصرف الشاعر فى نظام القافية تصرفا خاصا به ، كما فعل جبران فى قصيدة المواكب حيث بناها على نظام المقطوعات ، ثم قسم كل مقطوعة إلى ثلاث مقطوعات ، المقطوعة الأولى تتكون من أربعة أبيات إلى سبعة ، ويلتزم فيها الشاعر قافية موحدة من أول القصيدة إلى نهايتها ، والمقطوعة الثانية تتكون من أربعة أبيات ، وتتنوع فيها القافية والمقطوعة الثالثة تتكون من بيتين ، وتتنوع فيها القافية أيضا ، يقول :

---

(١) همس الجفون ص ٤٤ ، ٤٥

الخير فى الناس مصنوع إذا جبروا ... والشر فى الناس لايفنى وإن قبروا

وأكثر النـــاس آلات تحركهـــا ... أصابع الدهر يوما ثم تـــكسر

فلاتقولـــن هذا عالم علـــم ... ولاتقولن ذاك السيـــد الوقـــر

فأفضل النـاس قطعـــان يسير بها ... صوت الرعاة ومن لم يمش يندثر

ليس فى الغابـــات راع ... لا ولا فيها القطيـــــع

فالشتـــا يمشى ولكـــن ... لايجاريــــــه الربيـــع

خلـــق النـــاس عبيـــدا ... للـــــذى يأبى الخضوع

فإذا ماهب يومـــــــا ... سائـــرا سار الجميـــع

* * *

أعطنـــى النـــاى وغـــن ... فالغنـــا يرعـــى العقـــول

وأنين النـــــاى أبقـــــى ... من مجيـــد وذليـــــل[1]

وفى المقطوعة الأخيرة نظم فيها عشر رباعيات متنوعة القافية وكذلك إلياس فرحات حيث يقول :

أولى فراخ البلبل الغرد

هذا جناح أبيك فاعتمدى

العش بين الغار والآس

فى مأمن من أعين الناس

قد رصعته السحاب بالماس

فالشمس تنشقه

والورد يكنفه

والطير تعزفه

فوق الغصون فيسكت النهر

وتصيخ مصغية لها الزهر

فتود لو تحتله الزهر

---

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران ص ٢٥٣

برجا يثير كوامن الحسد
فى الثور والسرطان والأسد

فقد اتبع نظاما خاصا حين التزم قافية موحدة فى الشطرين الأولين ، وثانية فى الأشطر الثلاثة التالية ، وثالثة فى الأشطر الثلاثة التالية ، ورابعة فى الأشطر الخمسة التالية .

وقد التزم هذا النظام الذى ابتكره ، فيقول :

هذى الرياض منابت الزهر
تلك البحار مصادر الدر
ذاك الفضاء نجومه تجرى
بالله يابنتى
من أيها أنت
فى أيها كنت
لاتحزنى لأبيك إن جهلا
خلى البكاء وحالفى الجذلا
ماأنت من هذا التراب ولا
تلك المياه وذلك الجلد
بل أنت من روحى ومن جسدى[1]

فقد التزم بتغيير القافية عند كل ثلاثة أشطر ، ثم أتى فى النهاية بشطرين يوافقان فى القافية الشطرين الأولين فى القصيدة .

وقد تصرف شعراء المهجر فى نظام القوافى تصرفا واسعا ، كقول ميشال معلوف :

تمر الليالى كمر السحاب
وتمضى الأمانى كومض البروق

(١) الربيع ص ١٨١

فحام يغمر هذا الضباب

حواشي نفس فلا تبصر

وتبحث عنك فلا تعثر

تراها أضاعت إليك الطريق

فهو يأتى بالقافية إن تيسر له ذلك وإلا فهو يمضى بشعره لايأبه لنظام القافية فى الشعر العمودى ، إذ وجدناه يأتى بالقافية المتحدة فى الشطرين الأول والثالث ، ثم يأتى بقافية أخرى فى الشطرين الثانى والسادس ، كما يأتى بقافية ثالثة فى الشطرين الرابع والخامس . وكذلك فعل نعمة الحاج إذ يقول :

ياحمامات الحى هجتن بى

كامن الشوق ونيران الجوى

ذهب العمر وولى مسرعا

والصبا هيهات لى أن يرجعا

أيكون العمر إلا موجعا

بعد هذاك الزمان الطيب

زمن اللهو ولذات الهوى[1]

فقد وحد القافية فى الشطرين الثانى ، والسابع ، وأتى بقافية أخرى فى الشطرين الأول والسادس ، ثم أتى بقافية ثالثة فى الأشطر الثالث ، والرابع ، والخامس .

وقد نرى نماذج أخرى من شعر المهجر لاتكاد تلتزم منهجا معينا ، أو قافية محددة ، كقول ميخائيل نعيمة فى قصيدة من سفر الزمان :

روحى فكم شبت وشابت سنين

من قبل أن بانت حواشيك

واليوم كف الدهر تطويك

---

(١) التجديد فى شعر المهجر دكتور محمد هدارة ص ١٨١ ، ١٨٢

عنا ومن يدرى متى تنشرين
روحى وخلينا
بالأرض لاهينا
نرعى أمانينا
فى برج أوهام
مابين أيام وأعوام
تأتى وتمضى وهى سر دفين

فالتزم القافية فى الأشطر الأول ، والرابع ، والعاشر ، ثم أتى بقافية أخرى فى الأشطر الثانى ، والثالث ، ثم أتى بقافية ثالثة فى الأشطر الخامس ، والسادس ، والسابع ، وبقافية رابعة فى الأشطر الثامن والتاسع ، وكذلك فعل جبران فى قوله :

بالله ياقلبى اكتم هواك
واخف الذى تشكوه عمن يراك

تغنم
من باح بالأسرار
يشابه الأحمق
فالصمت والكتمان
أحرى بمن يعشق

بالله ياقلبى إذا أتاك
مستعلم يسأل عما دهاك
فاكتم[1]

فقد وحد القافية فى القفل ، وجعله خمسة أشطر ، ويكرر القفل بعد كل

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ص ٦٠٢
البدائع والطرائف ص ٢١٠

أشطر ، وجعلها بيتين متحدى القافية ، وهكذا تلاعب بالقافية كما شاء ولم يلتزم قافية واحدة .

وهكذا رأينا شعراء المهجر لايهملون القافية ، وإنما يتخذون ألوانا من التنويع فيها ، واتخاذ أطر متنوعة لإزالة رتابة القافية .

* * *

أما أصحاب الجديد فهم يعلنون ثورتهم على القافية فى إصرار وعناد ، ويؤكدون أن ضررها على الشعر كبير ، فهى قيد يتقيد به الشاعر ، وقد يلجئه وجودها إلى مالايحب من المعانى ، والأفكار ، على أن تكرارها جالب ــ فيما يقولون ــ للملل والسآمة .

وأقول : إننا نقرأ قصائد رائعة فى الشعر العربى ، ولانشعر معها إلا بالجمال ، والروعة ولانشعر معها بالملل والسآمة كما يقول أصحاب الجديد ، مع أنها ملتزمة وحدة القافية .

ويقول بعض أصحاب الجديد أيضا : إن وجود القافية يحدد حجم القصيدة العربية ، لأن وحدة القافية تجعل الشاعر يلتزم بكلمات تنتهى بالحرف المطلوب « الروى » ، ولابد أن تنتهى ذخيره الشاعر من هذه الكلمات ، فلا يلبث بعد عدد من الأبيات أن يأتى بالكلمات القلقة ، فى سبيل استكمال قافيته ، وأغرب ماوصفت به القافية من هؤلاء أنها حجر تلقمه القافية لكل بيت .

ويهاجمها بعضهم قائلا : إنها المأساة .. إنها اللافتة الحمراء التى تصرخ بالشاعر قف ، حين يكون فى ذروة اندفاعه ، وانسيابه ، فتقطع أنفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل ، وتضطره إلى بدء الشوط من جديد[1] .

ويرد أحد النقاد[2] على القول بأن القافية أدت إلى قصر القصيدة ، بأنها حجة ضعيفة ، لأن اللغة العربية واسعة جدا ، وتساعد بنيتها على كثرة

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٧٧

(٢) هو الدكتور عبد الله الطيب

القوافى ، والكلمات المتشابهة الأواخر كثيرة جدا فى المعجم العربى ، مما يجعل امر السجع والقافية سهلا للغاية[1] .

ويرد ناقد آخر[2] بقوله : هناك المقصورات ذات الألف اللينة التى تجعل الشاعر لاتنفذ ذخيرته من الكلمات مهما طالت قصيدته .

وقد صلحت المقصورة لنظم شتى أغراض القول على مر العصور ، ونظم على طرازها محدثون وقدامى ، وأتوا فيها ببدائع الكلام .

وهناك إمكان تكرار الكلمة الواحدة أكثر من مرة بعد سبعة أبيات ، وهو تكرار مباح ، لايغض من شأن الشاعر ، ولايضع من مكان قصيدته ، وهو تكرار أتى فى شعر الكثير من الشعراء ، فلم يعبهم به أحد .

هذا ولو أن القصيدة العربية فى غالب أمرها لاتطول حتى ترهق الشاعر بكلمات قافيتها ، فهى تكون فى المتوسط فى حوالى ثلاثين ، أو أربعين بيتا ، وماأحسب أن ثلاثين ، أو أربعين كلمة منتهية بحرف معين مما يرهق إنسانا يتصدى لنظم الشعر .

وفى الشعر الحديث قصيدة من روائعه ، بلغت قريبا من سبعمائة بيت سوى على قافية واحدة ، وهى لرجل لم يشتهر بالشعر ، هو عبد العزيز فهمى ، وقد بدأها بقوله :

ياحادى العمر أبعدت المدى فمتى   تلقى عصاك وتعفينى من الكبد

ولاجدال فى أن طول القصيدة على هذا النحو أمر شاذ ، ونادر ، ولكنه دليل إمكان ، وآية قدرة ، يظهر معها عجز العاجزين .

وكذلك قصيدة من وحى الاسكندرية لعادل الغضبان ، التى بلغت مائتى بيت ، على روى واحد ، ولم تكرر فيها كلمة واحدة مرتين .

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ص ٧

(٢) هو الأستاذ العوضى الوكيل

ثم إننا نجد فى القديم شعراء نظموا أشعارهم ، وقصائدهم الطوال ، على قواف تقل كلماتها فى اللغة ، بطبيعتها ، كالثاء ، والجيم .

وقد نظم ابن الرومى مرثية على روى الجيم فتكاد تبلغ تسعين بيتا ، لاتجد — من بينها بيتا واحدا ذا قافية قلقة ، أو روى ناب فى موضعه ، وأولها :

أمـــامك فانظــر أى نهجيك تنهج طريقـان شتـى مستقيم وأعـــوج

ولانستطيع إذا قرأنا قصائد الأفذاذ من شعراء العرب ، من مطولات ماقالوا إلا أن نقرر أن النسق الفكرى ، والخيالى ، كل منها يطرد ، اطرادا جميلا ، آخذا بمشاعر القارىء ، والسامع ، فلا يزاحم بيت بيتا فى معناه ، أو صورته .

أفنقول — بعد هذا — إن ابن الرومى مثلا فى قصائده الطوال كان محدود الأفكار ، أو إن القافية حرمته — بثقل قيدها — من تسجيل فكرة ، كانت تراوده ، وصرف نفسه عنها بسبب القافية ؟

على أننا بعد ذلك لانرى محلا للقول بغول القافية بعد أن رأينا شعراء مدرسة الديوان ، وغيرهم ينظمون القصيدة على عدة قواف ، تتغير مع كل مقطع ، فلا يكاد يكون للقافية أثر ، أى أثر فى الحد من حرية الشاعر[1] .

* * *

وقد راح الشعراء فى العصر الحديث ينبذون القافية غير مبالين ، ومن ذلك مايقوله حسن توفيق تحت عنوان أحب أن أقول لا ، وإن كان بعض النقاد لايرون هذا شعرا ولايرون منشئه شاعرا :

أرفض أن أعيش فى عالمكم مهرجا
يضحك من منظره ذوو النفوذ والرتب
أقول لا .. تحرجا
فى بادىء الأمر وبعده أوضح السبب
أحب أن أقول لا

(١) الشعر بين الجمود والتطور ص ٧٨ — ٨١

فى وجه من يئن وقته من الذهب
فيرفض الجدال ينفث الغضب
فى وجه من يقول لا[1]

وقد سار فيه على نظام السطر مع توحيد القافية أحيانا ، واختلافها أحيانا .

وتقول الشاعرة فدوى طوقان فى قصيدة لحظة

منيتى صمتا هدوءا
لاتقل لى كان أو سوف يكون
لاتحدثنى عن الأمس ولاتذهب لغد
لم يعد للزمن المحدود عندى أى معنى
قدتلاشى الأمس أصداء وظلا
والغد المجهول يمتد بعيدا ليس يجلى
ربما كان سوى مارسمت
يد أحلامى وأحلامك فيه
ربما كان سوى مانشتهيه

ويقول كمال نشأت بعنوان نامت نهاد :

نامت نهاد
فالبيت صمت واتئاد
خطواتنا وقع صموت
لايستبين
وحديثنا همس خفوت
فعلى الوساد
أملى وأحلامى البعاد

(١) قضايا النقد الأدبى الحديث ـ دكتور محمد السعدى فرهود ص ١٣٣ ، ١٣٤

ويقول الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة بعنوان طفلة القمر :

أما رأيتم العذراء طفلة القمر
رأيتها تجرها سنابك الخيول فى حظيرة المال!!
وشعرها مذبة فى كف زوجة السلطان
غسلتم اليدين فى دمائها
صليتم من أجل أن تموت
لأنها تكلف الكثير
ومهرها هو الدماء
وصرخة الإباء

ويقول محمود حسن اسماعيل فى قصيدته فقراء :

فقراء
لا والله
بل نحن الذين شذا الإله يضوع فوق ترابهم
يسقيهم لهب الحياة جدا ولا
خضرا تفود كأسها لربابهم

ويقول فاروق شوشة فى قصيدته دعوة إلى النسيان :

أتينا بابكم ياأهلنا الأحباب جئناكم
فهل فى أرضكم عن حلمنا المخبوء أخبار ؟
طرقنا لم نجد ضوءا ولا صوتا ولا نأمة
وحين تحشرج الصبر الطويل وغاضت البسمة
تقلص فى جوانحنا هوى مضن وتذكار
وفاضت فى محاجرنا رؤى لهفى وأسرار
كتمناها وراء الصمت خوف الصمت يفضحها
وخوف تلفت العينين فى أحداقنا الجهمة

سنرجـــع لا دليـــل يؤنس السارى ولاأنجمـــــة
وقبض الريح والأحزان ماملكت ضمائرنـــا[1]

ويقول الشاعر فوزى العنتيل فى قصيدته « عندما أيقظنى الشعر »

وفى الليل حين يطول السهر
على العاشقين
وكنا صغارا نحب السمر
فتورق من حولنا الكائنات
وتغرق أعيننا فى النجوم
فيا نجمة لم أضم يدى على لمعة الماس من نورها
وياقمرا جاز أفق سمائى
وغاب وأضواؤه فى دمى
وياعمر طفل بلا أغنيات
وياوردة نثرتها القبل
وياقصة لم تكن فى كتابى سوى ذكريات
لأوجاعنا فى ليالى الشتاء
فيا موجة فى بحار الضياء
متى يزحف البحر ، كى نلتقى[2]

كما خرج بعض شعراء العربية على القافية من ناحية أخرى ، وهى وقوف معنى البيت عندها ، واستقلاله عن بقية القصيدة ، وكان الأقدمون يرون فى هذا الخروج عيبا كبيرا يسمى التضمين ، ولكن أبا العتاهية لم يبال كثيرا بقواعدهم ، وخرج عليها فى قصيدته التى يقول فيها :

ياذا الذى فى الحب يلحى أما والله لو كلفت منه كمـــا
كلـــفت من حب رخيم لما لمت على الحب فذرنى ومـــا

(١) دراسات نقدية .. مصطفى السحرتى ص ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٤ ، ٢١٢
(٢) مجلة الشعر .. العدد العاشر ـــ أكتوبر ١٩٦٤ ـــ ص ٣٨

ألقـــى فإنى لست أدرى بما ولـيت إلا أننـــى بينمـــا
أنا بباب القصر فى بعض ما أطوف فى قصرهم إذ رمى
قلبـى غزال بسهـام فمـا أخطـأ بها قلبـــى ولـكنها
سهمـاه عينـان له كلمـا أراد قتلى بهمـا سلمـا[1]

ومن أمثلة ذلك فى العصر الحديث قول عبد الوهاب البياتى :

الجثة الغريقة الحمراء
تخضر فى اللهيب والدماء
تحرك الأنهار للبحار
تعلمت قراءة الأسرار
الليل والنهار
كتابها طائر الزمان
رسولها اللهفان[2]

ومهما يكن من أمر التجديد فى القافية فسوف يظل الشعر ذو القافية المتحدة راسخ الجذور سامق الأغصان ، وسوف يظل التجديد محدودا ومبنيا على أساس التسهيل فى فن الشعر ، ذلك التسهيل الذى يبقى على معالم قواعد الشعر ، وقوانينه ولايحطمها ، حتى لايخرج من دائرة الشعر .

وأخيرا أقول كما قال العقاد : ومن تجاربنا فى تاريخ الشعر العربى يتبين لنا أن قواعد النظم عندنا مواتية للشاعر فى كل تصرف يلجئه إليه تطور المعانى ، والتعبيرات فى مختلف البيئات ، والأزمنة[3].

---

(١) اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ص ٥٨٢
(٢) النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد ص ٧٨
(٣) اللغة الشاعرة ص ١٥٤

لذا فلا ينبغى أبدا أن نهدم هذه القواعد ، طالما أنها مواتية للشاعر الذى يستحق أن يكون شاعرا ، أما من حرم هذه الموهبة ، وأراد أن يجول فى غير ميدانه بمحاولة إفساد القواعد ، وتحطيم القوانين فلن تواتيه قواعد الشعر .

ومع ذلك فإننا نتسامح فى إجراء بعض التنويع ، والتطوير للموسيقى الشعرية ، ولكننا لانسمح أبدا بإفسادها .

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية
٩٤/١٩٠٤

I.S.B.N.

977-273-048-0

ملامح التجديد فى موسيقى

الشعر العربى



ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى

د. عبد الهادى عبد الله عطية *

أولا : التجديد فى الوزن

يرى الدكتور طه حسين أن من أصولنا التقليدية فى الأدب عمود الشعر ، هذا الذى لم يستطع القدماء تحديده ، ولكنهم حرصوا عليه أشد الحرص ؛ وهذا الذى لم يستطع أحد من شعرائنا أن ينحرف عنه فى حقيقة الأمر مهما قيل فى مسلم ، ودعبل وأبى تمام ، والمتنبى ، وغيرهم من أصحاب التكلف ، والتصنع ، والبديع ، فهؤلاء وأمثالهم قد هموا أن يجددوا ، وجددوا بالفعل فى كثير من الأشياء ، ولكنهم احتفظوا دائما بالأوزان القديمة ، فلما جددوا لم يبتكروا إلا أوزانا يمكن أن ترد إلى الأوزان القديمة على نحو من الأنحاء .

وقد حاول الموشحون فى الغرب أن يحطموا الإطار القديم الذى كان يحيط بالقصيدة ، فيزاوجوا بين أوزان وأوزان ، ويخالفوا بين قواف وقواف ، ولكن نهم لم يستطع أن يعمر طويلا ، ففنى فى الزجل ، وأصبح لونا من ألوان الأدب العامى الذى نبتذله مخطئين ، أو مصيبين .

فهناك أصول تقليدية فى أدبنا العربى ، وقد استطاعت هذه الأصول أن تغلب الحوادث ، والخطوب ، وألوان التطور ، والانقلاب ، وتسيطر على شعر المعاصرين فى الأقطار العربية كلها ، وقد يحاول الشعراء هنا أو هناك شيئا من التجديد فلا ينجحون نجاحا صحيحا إلا إذا استبقوا هذه الأصول التقليدية ، ولم يبعدوا عنها الا بمقدار[1] .

---

* مدرس الأدب والنقد ـــ كلية التربية ـــ جامعة الإسكندرية دمنهور

ويرى الأستاذ محمود مصطفى أن كل ما خرج على أوزان الشعر ليس بشعر عربى وإنما هو من عمل المولدين الذين رأوا أن حصر الأوزان يضيق عليهم مجال القول وهم يريدون أن يجرى كلامهم على الأنغام الموسيقية التى نقلتها إليهم الحضارة وهذه لا حد لها ، وإنما جنحوا إلى تلك الأوزان لأن أذواقهم تربت على ألفها واعتادت التأثر بها ، ثم لأنهم يرون أن كل ما يوقع على الأنغام الموسيقية يسهل تلحينه ، والغناء به ، وأمر الغناء بالشعر العربى مشهور ، ورغبة العرب فيه خصوصا فى المدينة العباسية أكيدة لذلك رأينا أن المولدين لم يطيقوا أن يلتزموا تلك الأوزان الموروثة عن العرب فأحدثوا أوزانا أخرى .

وإذا كان بعض الشعراء فى العصر العباسى قد تبرم بأوزان الشعر ، فان العيب فيمن يحاول ما لا يستطيع ، هو عيب من لا يستكمل الوسائل ، ثم يريد الطفور إلى الغايات . وما كان لنا أن نتابع هؤلاء الباغين على العربية الذين يريدون أن يتحيفوا جمالها من أطرافه فننادى معهم بطرح هذه القيود ، فإنها ليست كما ظنوا قيود منع ، وإرهاق ولكنها حجز زينة ، ومعاقد رشاقة ، ونظام كأنه نظام فريد لا يحسن إلا إذا روعى فيه التناسق والتناظر .

وحين ننظر إلى القصيدة العربية فى سابق عهودها نجدها قد نهضت بجميع أغراض القول ، مع اشتراط الوزن والقافية ، وكان أكثر كلام العرب شعرا ، ولم يعرف أن أحدا منهم شكا من ذلك ، أو تبرم به ، أو حاول الخروج عليه لا فى جاهلية ولا إسلام حتى العصر العباسى[٢] .

ويرى العقاد أن أساس العروض العربى قابل للبناء عليه بغير حاجة إلى نقضه ، وإلغائه .. فقد كانت بضعة بحور من أوزان الشعر كافية لأغراض الشعراء فى الجاهلية ، ثم نشأت من أوزانها مجزوءات ، ومختصرات صالحة للغناء ثم اتخذت من هذه البحور أسماط ، وموشحات ، وأهازيج تتعدد قوافيها مع اختلاف مواقعها وتطول فيها الأشطر ، أو تقصر ، مع التزام قواعد الترديد فيها ، واختار بعض الشعراء نظم المثانى ، أو المزدوجات ، وبعضهم نظم المقطوعات التى تجتمع فى

قصيد واحد متعدد القوافى ، أو تتفرق ، وتتعدد بأوزانها مع توحيد الموضوع ولما نقلت الإلياذة اليونانية إلى النظم العربى لم تضق بها أوزانه ، ولم يظهر من سياق الترجمة أن هذه الأوزان قاصرة عن التنويع فيها على نمط غير هذا النمط لمن يشاء التنويع ، واستجابت الأوزان لمطالب المسرح ، كما استجابت للملحمة المترجمة ولما يشبهها من القصائد التاريخية المطولة ، ولم يعجز عن التعبير بها فى فنون القصة على التحصيص ناظم ذو معرفة ، وثقافة ، كما وافقت هذه الأوزان أغراض الأحاديث والثنائيات .

وقد هاجم العقاد الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافى وقال : لا يدعو إليها غير واحد من اثنين : عاجز عن النظم الذى استطاعه الشاعر العامى فى نظم القصص المطولة ، والملاحم التاريخية من أمثال السيرة الهلالية ، وسيرة الزير وغيرها من السير المشهورة المتداولة ، أو عاجز عن النظم الذى استطاعه الشاعر العامى والشاعرة العامية فى نظم أغانى الأعراس ، ونواح المآتم وأمثال الحكمة ، والنصيحة على ألسنة المتكلمين باللهجات الدارجة ، ولا خير للفن فى كلام يقوله من يعجز عن هذا القدر من السليقة الشاعرية . والملكة الفنية ، وأحرى به أن يأتى بما عنده فى كلام منثور ويترك النظم وشأنه بدلا من هدم الفن كله ، وحرمان اللغة من آثار القادرين عليه .

فان لم يكن نقص الملكه الفنية سبب العجز عن أوزان الشعر العربى ، والدعوة إلى إبطال هذه الأوزان فهو إذن عمل من أعمال الهدم ، يتعمده المجاهرون به لتقويض معالم اللغة ، ومحو آثار الأدب .

ويرى أيضا أن للوزن شأنه فى شعر هذه اللغة ويرجع ذلك لأسباب من أهمها أصالة الوزن فى تركيب اللغة[٣] .

ويقول الدكتور هدارة : والحقيقة أن استمرار الأوزان العربية القديمة حتى يومنا هذا لم يكن مجرد مسألة تلقيدية ، أو قصورا من الشعراء عن الأبتكار والتجديد ولكن هذه الأوزان الستة عشر تمثل فى الواقع تنوعا موسيقيا واسع المدى يتيح

للشعراء أن ينظموا فى دائرته كل عواطفهم ، وخواطرهم ، وأفكارهم ، دون أن يجدوا تضييقا أو حرجا يضطرون معه إلى محاولة الخروج على هذه الأوزان ، ليلائموا بين مادة شعرهم الجديدة ، وما تقتضيه من موسيقى ، وإيقاع خاصين[٤] .

ولقد كان الخروج عن الوزن أمرا مستغربا لكنه مع ذلك قد حدث فى شعر الجاهليين أنفسهم وليس أدل على ذلك من قصيدة عبيد بن الأبرص :

أقفر من أهله ملحوب — فالقطبيات فالذنوب
والحى معاش فى تكذيب — طول الحياة له تعذيب

وكذلك ما فعله الأسود بن يعفر الذى نوع الأوزان ، إذ أتى بأربعة أوزان فى خمسة أبيات حتى جاء بوزنى بحرين هما البسيط والرجز ، وذلك فى قوله :

أنا ذمما على ما خيلت — سعد بن زيد وعمرو بن تميم
وضبة المشترى العار بنا — وذاك عم بنا غير رحيم
لا ينتهون الدهر عن مولى لنا — قورك بالسهم حافات الأديم
ونحن قوم لنا رماح — وثروة من موال وصميم
لا تشتكى الوصل فى الحرب — ولا تئن كنانات السليم

والأوزان التى وردت فى هذه الأبيات هى مجزؤ البسيط بوزنين ، ومخلع البسيط بوزن والرجز[٥] .

وذكر صاحب الأغانى أن لأبى العتاهية أوزانا لا تدخل فى العروض ، وكان يقول أنا أكبر من العروض ، ومن ذلك قصيدته :

عتب ما للخيال — خبرينى ومالى
لا أراه أتانى — زائرا مذ ليال
لو رآنى صديقى — رق لى أو رثى لى
أو يرانى عدوى — لان من سوء حالى[٦]

ومن مخالفات أبى العتاهية لقواعد العروض قوله من وزن المنسرح :

من لم تعظه الخطوب لم تثنه الأيام والحقب
يا أيها المبتلى بهمته ألم تر الدهر كيف ينقلب
من أى خلق الإله يعجب من يعجب والخلق كله عجب[7]

وهى قطعة عدتها سبعة أبيات ، وقد اشتملت على عدة مخالفات عروضية أظهرها ما فى البيت الأول الذى لا ينسجم فى وزنه مع باقى الأبيات .

وكان من الشعراء الذين جددوا فى الأوزان سلم الخاسر ، وذلك فى قصيدته ذات التفعيلة الواحدة ، يقول فيها :

موسى المطر .. غيث بكر .. ثم انهمر .. ألوى المرر
كم اعتسر .. ثم ابتسر .. وكم قدر .. ثم غفر

ومثل ذلك فعل يحيى بن المنجم يقول :

طيف ألم .. بذى سلم .. بعد العتم .. يطوى الأكم
جاء بضم .. وملتزم .. فيه هضم .. إذا يضم

ومثل ذلك أيضا قول عبد الصمد بن المعذل :

قالت خبل .. شؤم الغزل .. هذا الرجل .. حين احتفل[8]

وهناك بعض الشعراء فى عصر الخليل قد نظموا قصائد لا وزن لها ، وهى تشبه اليوم الشعر الحر شبها كبيرا ، وهذا نمط لقصيدة لا تلتزم الوزن الشعرى العروضى وهى ترجع إلى عصر الخليل ، أى إلى آخر القرن الثانى الهجرى ، وهى قصيدة لرزين العروضى الشاعر مدح بها الحسن بن سهل ، وهى كما رواها ياقوت فى معجم الأدباء :

قربوا جمالهم للرحيل غدوة أحبتك الأقربوك
خلفوك ثم مضوا مدلجين منفردا بهمك ما ودعوك

وفيها :

من مبلغ الأمير أخى المكرمات   مدحة محبرة فى ألـوك
تزدهى كواسطة فى النظام   فوق نحر جارية تستبيك
يابن سادة زهر كالنجوم   أفلح الذين هم أنجبوك
إذا نعشت مدحهم بالفعال   محييا سيادة ما أولوك(٩)

وقد أحدث المولدون فى العصر العباسى أوزانا جديدة ، منها ستة استنبطوها من عكس دوائر البحور ، وهى المستطيل مقلوب الطويل ، والممتد مقلوب المديد ، والمتوافر محرف الرمل والمتئد مقلوب المجتث ، والمنسرد مقلوب المضارع والمطرد الصورة الأخرى من مقلوب المضارع .

وقد استحدث المولدون كذلك الفنون السبعة وهى :

ـــ **السلسلة** : وأجزاؤه : فعلن فعلاتن مفعلن فعلاتان مرتين ، ومثاله :

ياسعد لك السعد إن مررت على البان   عرج فيها البدر فى المنازل قد بان

ـــ **الدوبيت** : وهو وزن فارسى مركب من بيتين ، يسمونه الرباعى ، وأوزانه كثيرة أشهرها : فعلن متفاعلن فعولن فعلن مرتين ، ومثاله قول ابن الفارض :

أهوى قمرا له المعانى رق   من صبح جبينه أضاء الشرق
تدرى بالله ما يقول البرق   ما بين ثناياه وبينى فرق

ومن صوره قول ابن الفارض :

أغصان هواك بقلبى عزيت   من غير كـــــلام
أشكوك غدا إذا النجوم انكدرت   فى يوم زحـــــام

ومن صوره أيضا قول ابن الفارض :

عيناك وحاجباك قد أسرفتا   والطرف كحيل مع لين قوام
أطلق برضاك فى الهوى أسرفتى   حيران ذليل يقنع بسلام(١٠)

ـ **القوما** : اسمه مأخوذ من قول البغداديين القائمين بالسحور قوما نسحر قوما وقد نظموا فيه الزهرى، والخمرى ، والعتاب ، ولغته عامية ملحونة ، ووزنه مستفعلن فعلان مرتين ، وأول من اخترعه أبو نقطه للخليفة الناصر وابنه الذى يقول للخليفة الناصر :

يا سيد الســـادات	لك بالكـــرم عـــادات
أنا ابن أبى نقطه	تعـــيش أبويـــا مـــات

وأرى أنه ليس بشعر نظرا للغته العامية .

ـ **الزجل** : اخترع فى الأندلس ، وقد أبدع فيه ابن قزمان ، وأرى أنه ليس بشعر لما فيه من الألفاظ العامية يقول ابن قزمان :

وعريش قام على دكان	بحـــــــــال وراق
وأسد ابتلع ثعبان	فـــى غلـــط ســـاق

ـ **كان وكان** : اخترعه البغداديون ، وكانوا ينظمون فيه الحكايات ، والخرافات وإن كان الامام الجوزى ، والواعظ شمس الدين قد نظما فيه الحكم والمواعظ ومثاله :

قم يا مقصر تضـرع	قبل أن يقولوا كان وكان

ـ **المواليا** : من بحر البسيط مع الخروج عنه فى بعض الأضرب ، وقد رثت جارية بهذا الوزن البرامكة قائلة يامواليا ، أو ماموالياً[11] لتفر من غضب الرشيد الذى كان قد أمر ألا يرثوا بشعر بعد نكبتهم ، والرأى الراجح عند مؤرخى الأدب أن المواليا نشأت أولا عند أهل واسط ، وقد نظموا من هذا الفن الغزل والمديح ، ثم استعمله البغداديون وأجادوا فيه حتى عرف بهم دون مخترعيه[12] وهو ثلاثة أنواع : رباعى وأعرج ، ونعمانى ومثاله قول جارية البرامكة :

يادار اين الملوك أين الفرس	أيـن الذيـن رعوهـا بالقنـا والتـــرس
قالت تراهم رمم تحت الأراضى الدرس	سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس[13]

ـ الموشحات : وألوان التجديد فى أوزانها كثيرة ، حيث إنها قد تأتى على أوزان بحور الشعر المعروفة مع بعض الخروج عن الوزن ، وذلك كما فعل ابن بقى فى قوله :

صبرت والصبر شيمة العانى
ولم أقل للمطيل هجرانى
معذبى كفانـــى

فهذا من المنسرح ، وفيه خروج عن الوزن فى قوله « معذبى كفانى » وكذلك قول أحد الوشاحين :

ياويح صب إلى البرق	لـــــه نظـــــــر
وفى البكاء مع الورق	لـــــه وطـــــــر

وهو من البسيط ، وفيه خروج عن الوزن بالتزام الخفض فى البرق ، وقد تأتى على أوزان بحور الشعر بغير خروج عن الوزن ، وحينئذ تكون مرذولة فى نظر الوشاحين ـ كقول ابن زهر من بحر الرمل :

أيها الساقى إليك المشتكى	قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت فى غرته	ويشرب الراح من راحته

كلما استيقظ من سـكرته

وهى أشبه بالمخمسات .

وقد تأتى الموشحات مخالفة أوزان بحور الشعر ، غير خاضعة للعروض ، ويكون غرضها الغناء أكثر من الإنشاد كقول ابن بقى :

من طالب ثار قتلى .. ظبيات الحدوج .. فتانات الحجيج

ولابد أن يقول لالا بين الجزأين الجيميين لكى يستقيم التلحين(١٤) .

وأوزان الموشحات كثيرة منها مستفعلن فاعلن فعيل مرتين مثل :

ياجيرة الأبرق اليمـــان　　　هل إلى وصلكم ســـبيل

ومنها فاعلاتن فاعلن مستفعلن فاعلن مرتين مثل موشحة ابن سناء الملك يقول فيها :

كللـــى　　　يا سحب تيجان الربا بالحلى

واجعلـــى　　　سوارك منعطـف الجــدول

ياســـما　　　فيك وفى الأرض نجوم ومـــا

كلمـــا　　　اغربت نجما أشرقت أنجمـــا

وهى مـا　　　تهطل إلا بالطلى والدمـــا(١٥)

وفى العصر الحديث تصرف المازنى فى البحور الشعرية ، مع التزام الحدود الموسيقية ، فاستخدم ثلاث تفعيلات ، ثم أثنتين ، ثم تفعيلة واحدة ، فعل ذلك فى قصيدته أين أمك ؟ يقول فيها :

لم أكلمه ولكـن نظرتى

سألته أين أمك ؟

أين أمك ؟

وكذلك اقتصر المازنى على تفعيلة واحدة فى الشطر الثانى فى قصيدته ليل وصباح يقول :

خيم الهم على صدر المشوق

يا دصـديقـــى(١٦)

ـــ وكان للعقاد خطوات فى هذا الميدان ، فقد اقتصر فى بعض الأبيات على تفعيلة واحدة ، وبعضها الآخر تام التفاعيل ، يقول فى قصيدته عدنا والتقينا :

التقينـــا

التقينـــا

عجبا كيف صحونا ذات يوم فالتقينا

بعد ما فرق قطران وجيشان يدينا

ـــ وقد يقتصر على ثلاث تفعيلات فى بعض أبيات القصيدة ، وتفعيلتين فى البعض الآخر ، وفى بعض الأبيات أربع تفاعيل ، كما فى قصيدته سلع الدكاكين فى يوم البطالة يقول :

مقفرات مغلقات محكمــات

كـل أبـواب الدكاكيــن على كـل الجهـــات

تركوهـــا ، أهملوهـــا

ـــ وقد زاد العقاد تفعيلة على مجزوء الرمل فى البيت الأول من مقطوعة الجسم الضاحك ولم يلتزمها فى الأبيات الأخرى حيث يقول :

تغرك الضاحك ، لا بل وجهك الضاحك ، بل كل جسمك

ـــ واقتصر العقاد على تفعيلة واحدة فى الشطر الثانى فى قصيدته بعد عام ، يقول :

كاد يمضى العام يا حلو التثنى أو تولـــى

ما اقتربنا منك إلا بالتمنى ليـس إلا

ـــ وقد قام العقاد بتوزيع تفاعيل البحور توزيعا مختلفا عن توزيعها فى دائرة الخليل فنراه مثلا فى قصيدة المصرف قد اقتصر فى البيتين الأول والثالث على تفعيلتن ، كل واحدة فى شطر ، وفى البيت الثانى جعلها أربعا كل تفعيلتين فى شطر ، يقول :

شـــبران مـــن ذاك البنــــــــــــــاء

بينى وبين المال والد نيـا العـريضة والثـراء

ليســا بأقـ ـصى فى الرجـــــاء[١٧]

ـــ ولم يرد بديوان العقاد من أوزان غريبة لا عهد لأهل العروض بها إلا قطعة صغيرة عدتها اثنا عشر بيتا ، ومطلعها :

أبصرت بالموت فى الكرى   عميان لا يخطىء العدد
عميان حتى لما ترى   عيناه ما اغتال أو رصد
قلت أأنت الذى حمى   كل البرايا عن الأبد ؟[18]

وكان لشعراء أبولو نصيب كبير فى هذا المجال ، فقد تفننوا فى الأوزان ، فنرى أبا شادى يزيد تفعيلة فى كل شطر فى قصيدة الجزاء العادل ، يقول فيها :

جزع الصب وللحزن العميق   فى سبيلك
لوعة الدنيا فمن هذا يطيق   لمثيلك
غير ملك وضياء وحبور   لا يضيع
أكؤس الحب به شتى تدور   وتوزع

— ونراه أيضا يتخذ تفعيلة واحدة لكل شطر فى قصيدته يا أمل :

يا أمل   يا أمل
يا هوى   من عمل
يا حلى   للبطل
يا قوى   فى الجلل
يادوا   للكلل
يا لظى   للكسل

— وقد يستخدمون نظام الشعر الحر ، فينوعون الوزن والقافية ، إذ يمزجون بين بحور مختلفة فى القصيدة الواحدة ، أو يتخذون موسيقى لا تتقيد بموسيقى الشعر العروضية ، يقول أبو شادى فى قصيدته مناظرة وحنان :

وجلسن بين تناظر. متأملات فى المرائى
فلم التناظر
الحسن وحدته تجل وإن تنوع أو تبايس
فله الجلاله
وللمحبين أشواق وتقديس[19]

ونظموا فى الشعر المنثور الذى لا يتقيد بوزن ولا قافية ، ونحن لا نعده شعرا فلا نلتزم بتقديم نماذج منه .

ـــ أما شعراء المهجر فقد نظموا على نظام الموشحات يقول نعيمة فى قصيدته لو تدرك الأشواك :

يا ساق الجلاس بالله لا ... تحفل بكأس بين هذى الكئوس

أترع لغيرى الكأس أما أنا ... فاحسب كأنى لست بين الجلوس

واعبر ودعنى فارغ الكأس[٢٠]

ـــ وقد يتصرف شعراء المهجر فى نظام الوزن بغير خروج عليه كما فى قصيدة النهاية لنسيب عريضة يقول :

كفنـــوه

وادفنـــوه

أســـكنوه

هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه

فهو شعب ميت ليس يفيق[٢١]

ـــ وقد يأتى شعراء المهجر بقصائد لا تكاد تلتزم منهجا معينا ، أو قاعدة محددة مثل قصيدة نعيمة بعنوان من سفر الزمان ، يقول :

روحى فكم شبت وشابت سنين

من قبل أن بانت حواشيك

واليوم كف الدهر تطويك

عنا ومن يدرى متى تنشرين

روحى وخلينا

بالأرض لاهينا

ترعى أمانينا[٢٢]

— وكثيرا ماكان يجمع شعراء المهجر بين شطرى البيت فى وحدة متماسكة ، كقول نعيمة فى قصيدة النهر المتجمد :

يا نهر دل نضبت مياهك   فانقطعت عن الخرير
أم قد هرمت وخار عزمك   فانثنيت عن المسير

— ومن عجب أنه قد رويت بديوان البارودى قطعة من وزن مخترع ، لا عهد للعروضيين به ، وعدد أبياتها تسعة عشر ، ومنها :

املأ القدح   واعص من نصح
وارو غلتى   بابنة الفرح
فالفتى متى   ذاقها انشرح

— وكذلك فعل شوقى ، فلم يسلم ديوانه الشوقيات من وزن مخترع هو نفس الوزن الذى اخترعه البارودى ، وذلك فى قطعة عدتها سبعون بيتا ، مطلعها :

مال واحتجب   وادعى الغضب
ليت هاجرى   يشرح السبب
عتبه رضى   ليته عتب

— وهو بوزن مستعلن فاعلن .

— وفى مسرحية مجنون ليلى عدة أبيات من وزن لا عهد للعروضيين به ، أولها :

زياد ماذاق   قيس ولا هما

وكذلك الأنشودة التى جاءت على لسان الحادى :

هلا هلا هيا   اطوى الفلاطيا
وقربى الحيا   للنازل الصب

وكذلك الأنشودة التى أولها :

يا نجد خذ بالزمام ورحب

وفى مسرحية مصرع كيلوباترا وزن غريب هو ما جاء على لسان كليوباترا :

بل حارس جاف من حرس القصر

وكذلك على لسان شرميون :

ملكتى دعى هذه الفكر

ومثل غناء إياس :

يا طيب وادى العدم من منزل[٢٣]

ــ وقد راح الشعراء فى العصر الحديث يتحررون من قيود العروض ، ويتجهون إلى وحدة التفعيلة فى شعرهم الجديد ، يقول كامل ايوب :

بنشوة درج
قرب شجيرة سخية الأرج
وعلمته أمه أن ينشر الجناح
وأن يبش للصباح

ــ ويقول نزار قبانى تحت عنوان أبى :

أمات أبوك
ضلال أنا لا يموت أبى
ففى البيت منه
روائح رب وذكرى نبى
هنا ركنه تلك أشياؤه
تفتق عن ألف غصن صبى

ــ ويقول كمال نشأت فى قصيدته أحلام عذراء :

كصغـار حمـام
تاهت فى أفق البريـة
كانت أحلامى الورديـة
والنـاس نيـام
فى ليلة صيف قمرية[٢٤]

ــ وقد عبرت نازك الملائكة عن طريقة الوزن فى الشعر الجديد بقولها: كل ما سنصنع نحن الآن أن نتلاعب بعدد التفاعيل، وترتيبها، كقصيدة جدران وظلال :

شيء رهيب بارد
خلف الستار
يرعى جدار
أواه لو هدم الجدار

ــ وقد جرى أكثر شعراء الجديد على حرية استعمال الأضرب ذات الأوزان المختلفة فى القصيدة الواحدة، ومن ذلك قول فدوى طوقان :

قنانيـك
على أطلال من رحلوا وفاتوها
تنادى من بناها الدار
وتنعى من بناها الدار

ــ وقد يخرج شعراء الجديد على قواعد الزحافات والعلل، ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور فى مجموعته الناس فى بلادى، يقول :

غناؤها كرجفة الشتاء فى ذؤابه الشجر

ويقول :

الناس فى بلادى جارحون كالصقور

وقد يستخدم شعراء الجديد أكثر من وزن فى القصيدة الواحدة ومثال ذلك قصيدة جذور الريح للشاعر حسب الشيخ جعفر ، ومنها :

طائر الموت على عينيك مثقوب الرداء

بوزن فاعلاتن ، ثم ينتقل الى وزن مفاعلتن ، بين الرمل والوافر فيقول :

أشم شواء لحمى فى عيونك أستلذ النار تأكلنى
وتتركـــــنى

ـــ وقد يستخدمون التدوير بطريقة لم تكن معروفة فى الشعر العمودى ، وذلك بامتداده حتى يشمل القصيدة كلها ، أو يشمل أجزاء كثيرة منها ، بحيث تصبح القصيدة ، أو يصبح المقطع المدور بيتا واحدا ، ومثال ذلك إطار الصورة المتناثرة للشاعر حسب الشيخ جعفر ، يقول فيها :

أتخير ركنا منعزلا ، مرات تدنو منى خادمة المقهى
وتسامرنى ، فى وجهى يخبو آخر مصباح ، فى المتحف

ـــ وقد ابتكر بعض الشعراء تفعيلات جديدة. تقول نازك الملائكة :

رسمت فى الصمت وجهه كان وجهه زنبق الحديقة[٢٥]

ولذلك أصل فى شعر المولدين ، يقول أبو نواس :

يا من لحانى	على زمـــــــــانى
اللهـو شـانى	فـــلا تلمـــنـــى[٢٦] ،

ـــ ويقول ابن نقى :

أنا وأنتـا	أسوة هذا الهجـــر
بالصبر بنتـا	عند انصداع الفجـر
وقد رحلتـا	غنى الجوى فى صدرى[٢٧]

وفى ختام هذا الموضوع أقول كما قال العقاد : إن التسهيل المطلوب لفن من الفنون ينبغى أن ينتهى عند بقاء الفن فنا ، مقرر القواعد ، والمقاييس فمهما يكن من تيسير الأوزان بالتنويع ، والتوفيق ، فلا مناص فى النهاية من التفرقة بينها وبين الكلام المرسل فى سهولة الأداء ، وإنما المطلوب أن تكون فنا سهلا وليس المطلوب مجرد السهولة التى تخرجها من عداد الفنون ، ولا سبيل إلى الاستغناء عن القواعد فى عمل له صفة فنية ، ولا ضرر من الاستغناء عن القيود التى تعوق حرية الفن ، ولا يتوقف عليها قوامه الذى يسلكه فى عداد الفنون[٢٨] .

ثانيا : التجديد فى القافية

عرف العرب فى الجاهلية القافية بالفطرة ، وساروا على منوالها بالسليقة ، وقد اختص الشعر العربى بالقافية ، والوزن ، ويرجع العقاد ذلك إلى فن الحداء الذى هو غناء مفرد موقع على نغمة ثابتة ، وهى حركة الجمال ، ولابد للغناء المفرد من القافية لأنها هى التى تنبه السامع إلى المقاطع ، والنهايات .

ثم يقول : فالأمم التى ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية فى شعرها ، لأن السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواضع الوقوف ، والترديد ، وإنما تنشأ الحاجة إلى القافية ، أو وقفة تشبه القافية ، عند تفاوت السطور ، وانقسام القوم إلى منشدين ومستمعين[٢٩] .

ويؤد لنا حقيقة أن العرب فى الجاهلية قد عرفوا القافية بالفطرة أن النقد الجاهلى قد رفض عيبا وقع فى القافية فى شعر النابغة الذبيانى الذى اختاره الجاهليون ناقدا لشعرائهم فى عكاظ ، فقد روى أن النابغة حين أنشد قصيدته التى مطلعها :

أمن آل مية رائح أو مغتد عجلان ذازاد وغير مزود

وفيها :

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغداف الأسود[30]

حين سمع أهل المدينة منه ذلك عابوه عليه ، وأسمعوه غناء فى هذين البيتين على لسان مغنية غنت أمامه بهذا الشعر المعيب ، ليلفتوا الشاعر إلى الإقواء ، وحينئذ فطن الشاعر ، ولم يعد إلى الإقواء بعد ذلك[31] .

وإذا كان النقاد قد عابوا ما وقع فى القافية من اضطراب ، فإن ذلك يدل على أن هناك خطا واضحا يوافق الصواب من سلكه ، أما من يحرف ، أو يبعد عن هذا الخط بغير قصد ، فإنما يقع فى موضع العيب ، ولا يستطيع أن يكون بمنأى عن نقد النقاد ، وهذا دليل على أن الشعر الجاهلى كان بعيدا عن هذه العيوب ، وأن العرب كانوا على معرفة بحدود القافية فى الجاهلية بغير حاجة إلى تسمية مصطلحاتها .

وإذا ما تتبعنا مسيرة الشعر العربى وجدنا بعض الشعراء لم يلتزموا وحدة القافية ، ولعل الذى هيأ للشعراء تنوع القافية نوع غريب من الشعر يسمونه القواديسى تشبيها بقواديس الساقية ، لارتفاع بعض قوافيه فى جهة ، وانخفاضها فى الجهة الأخرى ، فأول من جاء به طلحة بن عبيد الله العونى فى قوله من قصيدة مشهورة طويلة :

كم للدمى الأبكار بالـ خبتين من منازل

بمهجتى للوجد من تذكارها منازل

معاهد رعيلها مثعنجر الهواكل

لما نأى ساكنها فأدمعى هواطل

وقد تعمد فيه الإقواء ، وأوطأ فى أكثره قصدا كما فعل فى البيتين الأولين .

ـــ ومن الشعر جنس كله مصرع إلا أنه مختلف الأنواع : **فمن ذلك الشعر** المسمط ، وهو أن يبتدىء الشاعر ببيت مصرع ، ثم يأتى بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد فيها واحدا من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة ، مثال ذلك قول امرىء القيس :

توهمت من هند معالم أطلال	عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى
مرابع من هند خلت ومصايف	يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف	وكل مسف ثم آخر الدهر رادف

بأسحم من نوء السماكين هطال[32]

وهكذا يأتى بأربعة أقسمة على أى قافية شاء ، ثم يكرر قسيما على قافية اللام. يقول ابن رشيق : وقيل إنها منحولة ، وهناك من نسب التسميط لامرىء القيس فى أبيات أخرى يقول فيها :

ياصحبنا عرجوا	تقف بكم أسج
مهرية دلج	فى سيرها معج

طالت بها الرحل

وإن كان أبو العلاء المعرى يكذب ذلك ، ويحسبه لبعض شعراء الاسلام ، محتجا بأن ذلك الوزن من الرجز ، والرجز أضعف الشعر ، وهذا الوزن من أضعف الرجز ، فلا تصح نسبته الى امرىء القيس[33] .

وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة مثل قول أحدهم :

خيال هاج لى شجنا	فبت مكابدا حزنا
عميد القلب مرتهنا	بذكر اللهو والطرب

وربما جاءوا بأوله أبياتا خمسة على شرطهم فى الأقسمة ، وهو المتعارف ، أو أربعة ، ثم يأتون بعد ذلك بأربعة أقسمة ، كقول خالد القناص :

لقد نكرت عينى منازل جيران	كأسطار رق ناهج خلق فانى

توهمتها من بعد عشرين حجة ... فما أستبين الدار إلا بعرفان
فقلت لها حييت يادار جيرتي ... أبيني لنا أني تبدد إخواني
وأي بلاد بعد ربعك حالفوا ... فان فؤادي عند ظبية جيراني

فجاء بأربعة أبيات ، ثم قال بعدها :

ومانطقت واستعجمت حين كلمت ... وما رجعت قولا وما إن ترمرمت
وكان شفائي عندها لو تكلمت ... إلي ولو كانت أشارت وسلمت
ولكنها ضنت علي بتبيان

والقافية التي تكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة ، واشتقاقه من السمط وهو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة ، أو خرزة ما ، ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ يسيرا ، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة ، أو شبهها ، أو نحو ذلك ، ثم تنظم أيضا كل سلك على حدته ، وتصنع به كما صنعت أولا الى أن يتم السمط .

وقال أبو القاسم الزجاجي : إنما سمي بهذا الاسم تشبيها بسمط اللؤلؤ ، وهو سلكه الذي يضمه ، ويجمعه مع تفرق حبه ، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي متعقبا بقافية تضمه ، وترده الى البيت الأول الذي بنيت عليه القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة(٣٤) .

ونوع آخر يسمى مخمسا ، وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة ، أو أن يؤتى بالقسيم الخامس بقافية مخالفة للأربعة قبله ، ثم يتحد القسيم الخامس في كل مجموعة في القافية كقول الشاعر :

ورقيب يردد اللحظ ردا ... ليس يرضى سوى ازديادي بعدا
ساحر الطرف مذجني الورد خدا ... إن يوما لناظري قد تبدى
فتملى من حسنه تكحيلا(٣٥)

وثمت مخمسة تنسب لأبى نواس يقول فيها :

ما روض ريحانكم الزاهر   وما شذى نشركم العاطر
وحق وجدى والهوى قاهر   مذ غبتمو لم يبق فى ناظر
والقلب لا سال ولا صابر[٣٦]

وإن كانت نسبة هذه المزدوجة لأبى نواس مكذوبة ، أو مشكوك فيها . وقد أنشد الدميرى لأبى نواس مخمسة ختمه بهذا الدور :

ياليلة قضيتها حلوه   مرتشفا من ريقها قهوه
تسكر من قد يبتغى سكره   ظننتها من طيبها لحظة
ياليت كان لها آخر[٣٧]

وثمت مخمسة لأبى على تميم بن معد ، يقول فيها :

إذا لم يظهر الحب   ولم ينهتك الصب
ويفشى سره القلب   فجملة ما ادعى كذب
فبح أيها الكاتم

وهناك المربع وهو البيتان الأولان فى المخمس ، من مثل قول ابن وكيع التنيسى :

من مقلة كالصارم البتار   ألحاظها أمضى من المقدار
تحكم فى لبى وفى اصطبارى   نظير حكم الدهر فى الأحرار[٣٨]

ويرى يوهان فك أن القرن الثانى الهجرى ربما شهد نشأة الدوبيت ، أو الرباعى الذى تتحد مصاريعه فى القافية ماعدا المصراع الثالث ، ويقول أن هذا القالب يقرن ببشار بن برد ، إذ روى أنه قال هذا الرباعى الخالى فيما يظهر من الإعراب فى أواخره .

رباب ربة البيت   تصب الخل فى الزيت
لها عشر دجاجات   وديك حسن الصوت

ونسب إلى بشار فى هجاء خياط أفسد ثوبا له رباعية يقول فيها :

خاط لى عمرو قبا ليت عينيه سوا
قلت بيتا ليس يدرى أمديح أم هجا(٣٩)

وتكثر الرباعيات فى ديوان أبي نواس ، وخاصة فى الخمريات والغزل ، ومن أمثلتها الطريفة قوله :

أدر الكأس واعجل من حبس واسقنا مالاح نجم فى الفلس
قهوة كرخية مشمولة تنفض الوحش عنا بالأنس

وممن كان يكثر منها — فيما يظهر — أبو العتاهية سواء فى الغزل أو فى الزهد ، من مثل قوله :

الموت بين الخلق مشترك لا سوقة يبقى ولا ملك
ما ضر أصحاب القليل وما أغنى عن الأملاك ما ملكوا

ومن أمثلة المسمط المربع خمرية لأبى نواس تتوالى على هذا النمط :

يا من لحانى على زمانى
اللهو شانى فلا تلمنى(٤٠)

يقول ابن رشيق : وأكثروا من هذا الفن ، حتى أتوابه مصراعين مصراعين فقط وهو المزدوج ، إلا أن وزنه كله واحد ، وإن اختلفت القوافى ، كذات الأمثال ، وذات الحلل ، يقول أبو العتاهية فى ذات الأمثال ، وله فيها أربعة آلاف مثل :

حسبك فيما تبتغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
هى المقادير فلمنى أو فذر إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر(٤١)

ومن ذلك مزدوجة التنيسى ، وهى طويلة تصل إلى ثلاثمائة بيت ، أولها :

ياسائلى عن أطيب الدهور وقعت فى ذاك على الخبير

سألتنى أى الزمان أحلى ... وأية بالقصف عندى أولى

عندى فى وصف الفصول الأربعة ... مقالة تغنى اللبيب مقنعة[٤٢]

وقد جاءوا بالتلبية على قواف مختلفة ، كما رووا فى تلبية بكر بن وائل من قبيل المزدوج :

لبيك حقا حقا ... تعبدا وصدقا

جئناك للنصاحة ... لم نأت للرقاحة[٤٣]

ومن ذلك مزدوجة أبى نواس :

ياراقد الليل ... احذر من الويل

لا تأمن الدهرا ... إن له غدرا

الدهر ذو صرف ... يرميك بالحتف

رواها الأصفهانى ، وروى أن أبا العتاهية قد عارض هذه المزدوجة التى كتبها أبو نواس فى الزهد بمزدوجة أخرى قال فيها :

إنا لفى اعترار ... بالليل والنهار

حتى متى التوانى ... ونحن فى التفانى

ومن أوائل الذين كتبوا فى هذا الضرب الجديد من القوافى الفزارى فى نظمه التعليمى لعلم الفلك، وهو من قبيل المزدوج الذى تتألف أدواره من ثلاثة أبيات متحدة القافية على بحر الرجز ، أولها :

الحمد لله العلى الأعظم ... ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم

الواحد الفرد الجواد المنعم

وذكر صاحب الأغانى قطعة من المزدوج للوليد بن يزيد كان قد جعلها خطبة من خطب الجمعة .

الحمد لله ولى الحمد ... أحمده فى يسرنا وجهد

وهو الذى فى الكرب أستعين　　　وهو الذى ليس له قرين

وإذا صحت نسبة هذه المزدوجة لكان الوليد من أقدم الشعراء الذين كتبوا هذا النوع الجديد من القوافى[٤٤] .

ويقول ابن رشيق : ولا يكون أقل من مصراعين ، وأنشد الزجاجى وزنا مشطرا كثير الفصول لا أشك أنه مولد محدث ، وهو :

سقى طللا بحزوى　　　هزيم الودق أحوى
عهدنا فيه أروى　　　زمانا ثم أقوى

وأرى أنه من المربعات التى استحدثها المولدون ، وربما كانت هذه المربعات أصلا للمخمسات بالتزام قافية واحدة لكل بيتين ، ثم استحدثت بعد ذلك التزام روى واحد للقسيم الخامس فى كل مقطوعة ، فيصير الشعر مخمسا .

وأنشد الجوهرى لبعض المحدثين :

أشاقك طيف مامه　　　بمكة أم حمامه

يقول ابن رشيق : ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا من المخمسات ، والمسمطات ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطنه ، ما خلا امرأ القيس فى القصيدة التى نسبت إليه ، وما أصححها له ، وبشار بن برد فقد كان يصنع المخمسات والمزدوجات عبثا واستهانة بالشعر ، وبشر بن المعتمر فقد أنشد الجاحظ له أول مزدوجة ، وصنع ابن المعتز قصيدة فى ذم الصبوح ، وقصيدة فى سيرة المعتضد ركب فيها هذا الطريق ، وهذا الجنس موقوف على ابن وكيع ، والأمير تميم بن المعز[٤٥] .

وقد روى ابن قتيبة لأبى العتاهية شعرا أهمل فيه القافية :

للمنون دائرات يدرن صرفها　　　هن ينتقيننا واحدا فواحدا[٤٦]

وقد ذكر ابن رشيق مقطوعة لأبى نواس بلا قافية ، أو على النظام الذى عرف حديثا باسم الشعر المرسل ، يقول فيها :

ولقد قلت للمليحة قولى

من بعيد لمن يحبك　　　　إشارة قبلـــة

فأشارت بمعصم ثم قالت

من بعيد خلاف قولى　　　　إشـــارة لا لا

فتغيت ساعة ثم إنى

قلت للبغل عند ذلك　　　　إشـــارة امـــش[47]

وأنشد الباقلانى فى كتابه إعجاز القرآن :

رب أخ كنت به مغتبطا　　　　أشد كفى بعرى صحبته

تمسكا منى بالود ولا　　　　أحسبه يزهد فى ذى أمل[48]

ـــ وكانت الموشحات ثورة على وحدة القافية ، حيث أنها تتألف من أقفال وأبيات ، وقافية كل بيت مختلفة عن قافية القفل ، وقوافى الأبيات الأخرى ، ومثال ذلك موشح عبادة ابن ماء السماء يقول فى بيت بقافية الياء .

أنت قد صيرت بالحسن من الرشد غى

فاتئد فى طرفى حبك ذنبا علـى

فاتئد وأن تشاقتلى شيئا فشـى

ثم يقول فى القفل بقافية اللام :

أجمل ووالتى منك يد المفضل　　　　فهى لى من حسنات الزمن المقبل

ثم يقول فى بيت آخر بقافية الكاف :

ما اغتذى طرفى إلا بسنا ناظريك

وكذا فى الحب ما بى ليس يخفى عليك

وكذا أنشد والقلب رهين لديك[49]

والموشح التام يتألف من ستة أقفال متحدة القافية ، وخمسة أبيات مختلفة القوافى والأقرع يتألف من خمسة أقفال متحدة القافية ، وخمسة أبيات مختلفة

التوافق كما أن قوافي الأبيات مختلفة عن قافية الأقفال .

— وقد سار شعراء المهجر فى ميدان التجديد فى القافية أشواطا بعيدة ، فاتجهوا إلى تنويع القافية ، وكان هذا التنوع بعد كل مقطوعة ، وقد تزيد أبيات المقطوعة إلى خمسة أبيات مثل قول زكى قنصل بعنوان على ضريح سعاد بقافيتى الراء والدال :

رفت رفيف الأقحوانه	وانطفت فى عمرها
ماذا جنت حتى تصيدها	الردى فى فجرها
يارب لا تحبس فؤادى	لحظة عن ذكرها
أنا قد عبدتك بسمة	وضاءة فى ثغرها
وشممت أنفاس الجنان	شذية فى شعرها

وقد تتكون كل مقطوعة من أربعة أبيات مثل قول نسيب عريضة فى قصيدته رباعيات :

كم دوحة لا يبين منها	إلا قليل من الكثير
فروعها والغصون جزء	بدا ولكنه حقير
وتحت سطح الثرى أصول	محجوبة حجمها وفير
فيها حياة الغصون لكن	لدى الورى شأنها صغير(٥٠)

وقد تتكون المقطوعة من خمسة أبيات ، ثلاثة منها بقافية ، وبيتان بقافية أخرى مثل قول جبران فى حرقة الشيوخ :

يازمان الحب قد ولى الشباب	وتوارى العمر كالظل الضئيل
وامحى الماضى كسطر فى كتاب	خطه الوهم على الطرس البليل
وغدت أيامنا قيد العذاب	فى وجود بالمسرات بخيل
فالذى نعشقه بأساقضى	والذى نطلبه مل وراح
والذى حزناه بالأمس مضى	مثل حلم بين ليل وصباح

وقد تتكون المقطوعة من بيتين على قافية ، وثلاثة على قافية أخرى مثل قول أبى ماضى :

أعلى عينى من الدمع غشاء أم على الشمس حجاب من غمام
غاض نور الطرف أم غارت ذكاء لست أدرى غير أنى فى ظلام
ما لنفسى لا تبالى الطربا أين ذاك الزهو أين الكلف
عجبا ماذا دهاها عجبا فهى لا تشكو ولا تستحلف
ليتها ما عرفت ذاك النبا فالسعيد العيش من لا يعرف[٥١]

ـــ وقد تتكون المقطوعة من بيتين مثل قول نسيب عريضة فى قصيدة سيان :

سيان أن تصغى للنصح أو تغضى
يا نفس فالآتى : مثل الذى يمضى
العيش إذ يشقى كالعيش إذ يضنى
إن الذى يحيى بعض الذى يفنى

ـــ وقد نظم شعراء المهجر على نظام الموشحات الأندلسية . مثل قول جبران :

يا نفس لولا مطمعى بالخلد ما كنت أعى
لحنا تغنيه الدهور
بل كنت أنهى حاضرى قسرا فيغدو ظاهرى
سرا تواريه القبور[٥٢]

ـــ وقد نظم شعراء المهجر على نظام الأرجوزة ، وزادوا اتحاذ قافية المصاريع فى أكثر من بيت كما فى مقطوعة الناسكة لإيليا أبى ماضى :

أبصرت فى الحقل قبيل الغروب سنبلة فى سفح ذاك الكثيب
جاثية مطرقة الرأس كأنها تسجد للشمس
وأنها تتلو صلاة المساء

ـــ كما نظم بعضهم على طريقة الرباعيات الشبيهة برباعيات الخيام كقول رشيد أيوب :

يا نفس قد قل عندى ريت مصباحى
قومى اشربى من كميت الراح وارتاحى
دنيا تساوى بها النشوان والصاحى
لا خير فى عيشها لولا أمانيها

— وتسير رباعياته ثلاثة منها على قافية والبيت الرابع على قافية أخرى . وربما أضاف ندرة حداد إلى رباعياته بعض الكلمات المرونة مقفاة ، ويجعلها لازمة لكل مجموعة من رباعياته يقول :

إن رأيت الفقير يهتز ضعفا سائلا من يمر عونا وعطفا
ورأيت البخيل يجتاز خطفا لا يبالى وليس يبسط كفا
لا تذمى ميوله وشعوره
فهو بلا وجدان[٥٣]

— وقد تصرف شعراء المهجر فى نظام القوافى تصرفا واسعا كقول ميشال معلوف :

تمر الليالى كمر السحاب وتمضى الأمانى كومض البروق
فحتام يغمر هذا الضباب حواشى نفس فلا تبصر
وتبحث عنك فلا تعثر تراها أضاعت اليك الطريق

وقول نعمة الحاج :

يا حمامات الحى هجتن لى كا من الشوق ونيران الجوى
ذهب العمر وولى مسرعا والصبا هيهات لى أن يرجعا
أيكون العمر إلا موجعا بعد هذاك الزمان الطيب
زمن اللهو ولذات الهوى[٥٠]

وقول شفيق المعلوف :

هل أنا إلا ذرة من ضياء

هل أنا إلا زفرة الله قد
صعدها فوق قباب الجلد
فلم تزل لاهبة فى الفضاء[٥٥]

ـــ وقد نرى نماذج أخرى من شعر المهجر لا تكاد تلتزم منهجا معينا أو قافية محددة كقول ميخائيل نعيمة فى قصيدة « من سفر الزمان » :

روحى فكم شبت وشابت سنين
من قبل أن بانت حواشيك
واليوم كف الدهر تطويك
عنا ومن يدرى متى تنشرين

ـــ وقول جبران :

بالله يا قلبى اكتم هواك
واخف الذى تشكوه عمن يراك تغنم

من باح بالأسرار
يشابه الأحمق
فالصمت والكتمان
أحرى بمن يعشق

بالله يا قلبى إذا أتاك
مستعلم يسأل عما دهاك فاكتم[٥٦]

ـــ ثم نبذ القافية الموحدة فى العصر الحديث جميل صدقى الزهاوى إذ يقول :

لموت الفتى خير له من معيشة يكون بها عبئا ثقيلا على الناس
وأنكد من قد صاحب الناس عالم يرى جاهلا فى العز وهو حقير
يعيش رخى العيش عشر من الورى وتسعة أعشار الأنام مناكيد
أما فى بنى الأرض العريضة قادر يخفف ويلات الحياة قليلا[٥٧]

ـــ وكان العقاد من الشعراء السابقين إلى تنوع القافية فى العصر الحديث ، فنراه يستخدم القافية المزدوجة وذلك فى قصيدته أسحار أيار :

قد أقبل الربيع   بنشــــره يضــــوع
ففاحت الزهـور   وصاحـت الطيــــور
حديثهـا تلحيـن   ولحنهـــا شـحــــون

ـــ ويستخدم كذلك المثلث كما فى قصيدته المعرى وابنه يقول :

يا أبى طال فى الظلام قعودى   فمتى أنت مخرجى للوجود ؟
طال شوقى إليك فاحلل قيودى

ـــ واستخدم العقاد الرباعيات وذلك فى قصيدته بعد عام يقول :

مذ عرفناك عرفنا كل حسن   وعـــــــــــــــــــــذاب
لحب فى القلب فردوس لعينى   فى اقترابــــــــــــى

وكذلك فى قصيدته « دعابة » يقول :

وقالوا أيهوى الفؤاد الكظيم ؟   وأين يحل الهوى من رميم ؟
فقلت هى النار ترعى الهشيم   ولا يقدح الزند إلا الحجر

ـــ واستخدم العقاد الخماسية فى قصيدته « الوحيد الغريق » يقول :

بحر من الحب والغزل   طما على الكون فاحتـواه
تعال نرشفه بالقبل   تعـال ننزفـه بالشـفـــاه
فى غير مهل ولا عجــل

ـــ واستخدم كذلك الموشحات إذ يقول فى قصيدته حسبى :

فاض عليك الصبا وروعته   وغاض منك الوفاء والحسرا
الورد يشفى بالعطر من نشقا
والماء يروى الغليل والحرقا

والبدر يجلو بنوره الحدقا

والحسن ما فضله وبهجته   إذا اعترى بالهيام من نظرا[٥٨]

ــ وكذلك اتجه شعراء الديوان العقاد وشكرى والمازنى إلى تنوع القافية يقول المازنى فى النظم على طريقة الموشحات بعنوان مناجاة حسناء

أنس منظرها وقد طلعت   للعين بين خمائل الورد

والماء يرقصه تدفقه

والبدر أشحبه تأرقه

والليل طفل شاب مفرقه

والغصن مياد وقد عبقت   حلل النسيم بنفحة الرند

ــ وقال أيضا من الرباعيات بعنوان ثورة النفس :

أبيت كأن القلب كهف مهدم   برأس منيف فيه للريح ملعب

أو أنى فى بحر الحوادث ضمرة   تناطحها الأمواج وهى تقلب

إذا اغتمضت عيناى فالقلب ساهر   يظل طوال الليل يرعى ويرصد

وما إن تنام العين لكن اخالها   تدير بقلبى نظرة حين أرقد

وكذلك نظم أحمد شوقى على نظام الرباعيات يقول :

بحمد الله رب العالمينا   وحمدك يا أمير المؤمنينا

لقينا من عدوك ما لقينا   لقينا الفتح والبصر المبينا

هم شهروا أذى وشهرت حربا   فكنت أجل إقداما وضربا

أخذت حدودهم شرقا وغربا   وطهرت المواقع والحصونا[٥٩]

ــ وقد نظم شعراء أبولو على نظام الموشحات ، يقول أبو شادى فى قصيدته نغمة من الشعر :

دلال الغوانى لقلبى أسر   ووحدى وذلى دفين الأثر

فكيف الرجـــاء
وفيم الشـــفاء
ومالـــى دواء
وأيـن المفـــــر
عيون سبتنى ولحظ سـحر وحسن دعانى لقتل ومـــر

ـــ وقد تحرر شعراء مدرسة أبولو من القافية فيما سموه بالشعر المرسل يقول أبو شادى فى قصيدته ممنون الفيلسوف :

شاء ممنون أن يكون حكيما بل إماما وفيلسـوفا عظيمـا
وقليل هم الذين تخلوا دائما عن مثل هذا الخيـال
قال ممنـون ليس لى حين أرجـو فى جلال أن أصـح الفيلسـوفـا

ـــ وكذلك يقول فى قصيدته « مملكة ابليس » :

جلسـت ألعن أبليسا وما اقترفت يداه من خلق دنيـاه للإساءات
فى مجلس ذى غطاريف لهم سير محمودة الذكـر من بر ومـن أدب
وكلهـم سبحـو بالله والتمسوا معونـة الله للاصلاح فى النـاس (٦٠)

ثم راح الشعراء ينبذون القافية غير مبالين ، ومن ذلك ما يقوله حسن توفيق تحت عنوان أحب أن أقول لا :

أرفض أن أعيش فى عالمكم مهرجا
يضحك من منظره ذوو النفوذ والرتب
أقـول لا تحرجـــا
فى بادىء الأمر وبعده أوضح السبب (٦١)

ـــ وقد وحد القافية فى السطرين الأول والثالث ، وكذلك فى السطرين الثانى والرابع بقافية أخرى .

وهذه قصيدة للشاعرة فدوى طوقان تقول فيها :

منيتى، صمتا، هدوءا لا تقل لى كان أو سوف يكون
لا تحدثنى عن الأمس ، ولا تذهب لغد
لم يعد للزمن المحدود عندى أى معنى
قد تلاشى الأمس أصداء وظلا
والغد المجهول يمتد بعيدا ليس يجلى(٦٢)

ـــ كما خرج شعراء العربية على القافية من ناحية أخرى وهى وقوف معنى البيت عندها واستقلاله عن بقية القصيدة ، وكان الأقدمون يرون فى هذا الخروج عيبا كبيرا يسمى التضمين ، ولكن أبا العتاهية لم يبال كثيرا بقواعدهم ، وخرج عليها فى قصيدته التى يقول فيها :

ياذا الذى فى الحب يلحى أما	والله لو كلفت منه كما
كلفت من حب رخيم لما	لمت على الحب فذرنى وما
ألقى فإنى لست أدرى بما	بليت الا أننى بينما
أنا بباب القصر فى بعض ما	أطوف فى قصرهم إذ رمى
قلبى غزال بسهام فما	أخطأ بها قلبى ولكنما
سهماه عينان له كلما	أراد قتلى بهما سلما(٦٣)

ـــ ومن أمثلة ذلك قول عبد الوهاب البيانى :

الجثة الغريقة الحمراء
تخضر فى اللهب والدماء
تحرك الأنهار للبحار
تعلمت قراءة الأسرار
الليل والنهار
كتابها طائر الزمان
رسولها اللهفان(٦٤)

ومهما يكن من أمر التحديد فى القافية فسوف يظل الشعر ذو القافية المتحدة

راسخ الجذور سامق الأغصان ، وسوف يظل التجديد محدودا ومبنيا على أساس التسهيل فى فن الشعر ، ذلك التسهيل الذى يبقى على معالم قواعد الشعر وقوانينه ولا يحطمها ، حتى لا يخرج من دائرة الشعر .

وأخيرا أقول كما قال العقاد : ومن تجاربنا فى تاريخ الشعر العربى يتبين لنا أن قواعد النظم عندنا مواتية للشاعر فى كل تصرف يلجئه إليه تطور المعانى ، والتعبيرات فى مختلف البيئات ، والأزمنة(٦٥) .

المراجـــع

١ ــ ألوان ــ دكتور طه حسين . الطبعة الثالثة . القاهرة . ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .

٢ ــ الأدب العربى وتاريخه فى العصر العباسى ــ الجزء الثانى ــ الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٣٧ ، ص ٣٧٥ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ .

٣ ــ اللغة الشاعره ــ عباد العقاد ــ القاهرة ص ٣٥ــ٣٩ ، ١٤٨ــ١٥٢ .

٤ ــ اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ــ د. محمد مصطفى هدارة . الطبعة الثالثة ١٩٨١ ، ص ٥٣٥ .

٥ــ الصوت القديم الجديد ــ د. عبد اله الغزامى ، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٨٦ ، ٨٧ .

٦ ــ اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى . ص ٥٧٢ .

٧ ــ موسيقى الشعر ــ د. ابراهيم انيس ــ الطبعة الثانية ــ ١٩٥٢ . ص ١٩٣ .

٨ ــ الصوت القديم الجديد ص ٩٩ ، ١٠١ .

٩ ــ دراسات فى النقد العربى الحديث ومذاهبه ــ د. محمد عبد المنعم خفاجى ــ القاهرة ص ١٨٥ــ١٨٦ .

١٠ــ التجديد فى الأدب المصرى الحديث ــ عبد الوهاب حمودة ــ الطبعة الأولى ــ القاهرة ص ١٤٨ .

١١ــ فى الأدب الأندلسى ــ د. جودت الركابى ــ الطبعة الرابعة ــ القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٢٩١ــ٢٩٢ .

١٢ــ بلاغة العرب فى الأندلس ــ أحمد ضيف . الطبعة الثانية ــ القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٢٢١ .

١٣ــ الأدب العربي وتاريخه ــ جزء ثان ــ محمود مصطفى ص ٣٧٧ــ٣٨٠ .

١٤ــ دار الطراز ــ ابن سناء الملك ــ دمشق ١٩٤٩ . ص ٣٣ــ٣٧.
في الأدب الأندلسي ــ د. جودت الركابي ص ٣٠٠ــ٣٠١ .

١٥ــ الأدب العربي وتاريخه ــ جزء ثان ــ محمود مصطفى . ص ٣٧٨ .
التجديد في الأدب المصري الحديث ص ٤٨ .

١٦ــ شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ــ د. عبد الحي دياب ــ القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٣٢٢ــ٣٢٣ .

١٧ــ المرجع السابق ص ٣٢٠ــ٣٢٣ ، ٢٠٧ .

١٨ــ موسيقى الشعر ، د. ابراهيم أنيس . ص ٢٠٦ .

١٩ــ جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ــ الطبعة الأولى ــ القاهرة ١٩٦٠ ، ص ٥١٦ــ٥١٨ .

٢٠ــ حركة التجديد الشعرى في المهجر بين النظرية والتطبيق ، د. عبد الحكيم بلبع ، القاهرة ــ ١٩٨٠ ص ٣٢٠ .

٢١ــ التجديد في شعر المهجر ، د. محمد مصطفى هدارة ــ القاهرة ١٩٥٧ ، ص ١٧٩ــ١٨٠ .

٢٢ــ حركة التجديد الشعرى في المهجر بين النظرية والتطبيق ، ص ٣٢٣ــ٣٢٤ .

٢٣ــ موسيقى الشعر . ص ١٩٧ــ٢٠٢ .

٢٤ــ دراسات نقدية ــ مصطفى السحرتي ــ القاهرة ١٩٧٣ ، ص ١٥ــ١٩ ، ٢٣ .

٢٥ــ النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد ــ على يونس ــ القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٣٢ــ٣٥ . ٤٨ ، ٥٩ ، ٧١ ، ٨٥ .

٢٦ــ تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول ، د . شوقي ضيف ــ الطبعة السابعة ١٩٧٨ . ص ١٩١ .

٢٧ـ دار الطراز ـ ابن سناء الملك . ص ٣٢ .

٢٨ـ اللغة الشاعرة ص ١٥٢ـ١٥٣ ، ١٥٤ .

٢٩ـ المرجع السابق .

٣٠ـ الشعر والشعراء ـ ابن قتيبة ـ القاهرة ١٩٦٣ . ص ٣٦ .

٣١ـ معالم النقد الأدبي ـ د. عبد الرحمن عثمان ـ الجزء الأول ـ القاهرة ١٩٦٨ م ، ص ٩٩ .

٣٢ـ العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ابن رشيق ـ الطبعة الثانية ١٩٥٥ ـ الجزء الأول ص ١٧٨ ، ١٧٩ .

٣٣ـ رسالة الغفران . أبو العلاء المعري ـ تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن ـ الطبعة الرابعة ـ القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٣١٨ـ٣٢٠ .

٣٤ـ العمدة ـ الجزء الأول . ص ١٧٨ـ١٨٠ .

٣٥ـ أهدى سبيل الى علمي الخليل ـ محمود مصطفى ـ القاهرة ـ الطبعة الخامسة عشر ١٩٧٦ . ص ١٥٤ـ١٥٥ .

٣٦ـ اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري . ص ٥٧٦ .

٣٧ـ تاريخ الأدب العربي ـ العصر العباسي الأول ـ د. شوقي ضيف ـ نقلا عن حياة الحيوان الكبرى للدميري ٩٦/١ .

٣٨ـ تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني ـ د. ابراهيم أبو الخشب . ص ٢٣٥ ، ٢٣٧ .

٣٩ـ اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري . ص ٥٧٧ .

٤٠ـ تاريخ الأدب العربي ـ العصر العباسي الأول ـ د. شوقي ضيف ، ص ١٩٨ـ١٩٩ .

٤١ـ الأدب العربي وتاريخه ـ جزء ثان ـ محمود مصطفى ، ص ٣٨١ـ٣٨٢ .

٤٢ــ تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى الثانى ــ دكتور ابراهيم ابو الخشب . ص ٢٣٧ .

٤٣ــ رسالة الغفران ص ٥٣٦ .

٤٤ــ اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ص ٥٧٦ــ٥٧٧ ، ٣٨٤ــ٥٦٩ .

٤٥ــ العمدة ــ الجزء الأول ص ١٨٠ــ١٨٢ .

٤٦ــ تاريخ الأدب العربى ــ العصر العباسى الأول ــ د. شوقى ضيف ــ ص ١٩٦ .

٤٧ــ اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ص [illegible] .

٤٨ــ الأدب العربى وتاريخه ــ جزء ثان ــ محمود مصطفى ص ٣٨١ ، دراسة نظرية تطبيقية فى علمى العروض والقافية ــ د. محمود بدوى حتوت ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٩٨ .

٤٩ــ دار الطراز ص ٣٠ــ٦٣ . فى الأدب الأندلسى ــ د. جودت الركابى ص ٣٨٥ــ٣١٠ .

٥٠ــ أدب المهجر ــ عيسى الناعورى ــ الطبعة الثانية ــ القاهرة ١٩٦٧ . ص ١١٧ــ٢٤٢ ، ٢٥٤ .

٥١ــ شعراء الرابطة القلمية ــ د. نادره سراج ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٥٨ــ٢٥٩ .

٥٢ــ أدب المهجر ، ص ٢٥٣ .

٥٣ــ شعراء الرابطة القلمية ، ص ٢٦٠ــ٢٦١ .

٥٤ــ التجديد فى شعر المهجر ، ص ١٨١ــ١٨٢ .

٥٥ــ أدب المهجر . ص ٢٤٨ .

٥٦ــ حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق ، ص ٣٢٣ــ٣٢٤ ، ٣٢٦ .

٥٧ـــ الصوت القديم الجديد ـــ ص ١٧ . شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ـــ ص ٢٠٨ .

٥٨ـــ شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ـــ ص ٢٠٩ـــ٢١٢ .

٥٩ـــ التجديد فى الأدب المصرى الحديث ـــ ص ٥٢ـــ٥٣ .

٦٠ـــ جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ـــ ص ٢٠٥ـــ٥٢١ .

٦١ـــ قضايا النقد الأدبى الحديث ـــ د. محمد السعدى فرهود ـــ القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٣٣ .

٦٢ـــ دراسات نقدية ـــ مصطفى السحرتى ـــ ص ٣٣ـــ٣٤ .

٦٣ـــ اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ، ص ٥٨٢ .

٦٤ـــ النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد ، ص ٧٨ .

٦٥ـــ اللغة الشاعرة ، ص ١٥٤ .

رقم الإيداع ٦٣٢٣ /٨٨

المصادر والمراجع

ـ ابراهيم عبد القادر المازني ـ دكتور حمدى السكوت ، دكتور مارسدن جونز ـ القاهرة ١٩٧٩ م

ـ اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ـ دكتور محمد مصطفى هدارة ـ الطبعة الثالثة ـ بيروت ١٩٨١ م

ـ الأدب الأندلسي ـ دكتور أحمد هيكل ـ الطبعة الثانية ـ القاهرة ١٩٦٢ م

ـ الأدب العربي المعاصر في مصر ـ دكتور شوقي ضيف ـ الطبعة السابعة ـ القاهرة ١٩٧٩ م

ـ الأدب العربي وتاريخه في العصر العباسي ـ الجزء الثاني ـ محمود مصطفى ـ الطبعة الثانية ـ القاهرة ـ ١٩٣٧ م ـ ١٣٥٦ هـ

ـ أدب المهجر ـ عيسى الناعوري ـ الطبعة الثانية ـ القاهرة ١٩٦٧ م

ـ الإرشاد الشافي على متن الكافي ـ محمد الدمنهوري ـ الطبعة الثانية ـ القاهرة ١٩٥٧ م

ـ إعجاز القرآن ـ أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني ـ تحقيق السيد أحمد صقر ـ الطبعة الرابعة ـ القاهرة ـ ١٩٧٧ م

ـ أعلام الشعر العربي الحديث ـ أحمد شوقي ـ أحمد زكي أبو شادي ـ بشارة الخوري ـ دكتور محمد مندور ، دكتور عبد العزيز الدسوقي ، أديب مروة ـ بيروت ـ ١٩٧٠ م

ـ الأغاني ـ أبو الفرج الأصفهاني ـ القاهرة ١٩٧٠ م

ونسخة أخرى تحقيق مجموعة بإشراف محمد أبي الفضل ابراهيم ـ القاهرة ١٣٩٢ هـ ، ١٩٧٢ م ، ١٣٩٣ هـ ـ ١٩٧٣ م

ـ ألوان ـ دكتور طه حسين ـ الطبعة الثالثة ـ القاهرة ـ بدون تاريخ

ـ بلاغة العرب في الأندلس ـ أحمد ضيف ـ الطبعة الثانية ـ القاهرة ١٩٣٨ م

ـ البارودي رائد الشعر الحديث ـ دكتور شوقي ضيف ـ الطبعة الثالثة ـ القاهرة ـ ١٩٧٧ م

— البيان والتبيين — أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ — تحقيق حسن السندوبي — الطبعة الثالثة — القاهرة ١٣٦٦ هـ ١٩٤٧ م

— تاريخ الأدب العربي — العصر العباسي الأول — دكتور شوقي ضيف — الطبعة السابعة — ١٩٧٨ م

— تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني — دكتور ابراهيم أبو الخشب — الإسكندرية — بدون تاريخ

— التجديد في الأدب المصري الحديث — عبد الوهاب حمودة — القاهرة — الطبعة الأولى — بدون تاريخ

— التجديد في شعر خليل مطران — دكتور سعيد حسين منصور — الطبعة الثانية — الإسكندرية — ١٣٩٧ هـ — ١٩٧٧ م

— التجديد في شعر المهجر — دكتور أنس داود — القاهرة — ١٩٦٧ م

— التجديد في شعر المهجر — دكتور محمد مصطفى هدارة — القاهرة — ١٩٥٧ م

— توشيع التوشيح — صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي — بيروت ١٩٦٦ م

— جمهرة أشعار العرب — أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي — بيروت — ١٩٧٨ م

— جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث — عبد العزيز الدسوقي — الطبعة الأولى — القاهرة — ١٩٦٠ م

— حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق — دكتور عبد الحكيم بلبع — القاهرة — ١٩٨٠ م

— الحيوان — عمرو بن بحر الجاحظ — القاهرة — ١٣٢٣ هـ

— خليل مطران — عبد اللطيف شرارة — بيروت — ١٩٧٣ م

— دراسة نظرية تطبيقية في علم العروض والقافيه — دكتور محمد بدوي المختون — القاهرة — ١٩٧٨ م

ـ دراسات فى الشعر العربى المعاصر ـ دكتور شوقى ضيف ـ الطبعة السابعة ـ القاهرة ـ ١٩٧٧ م

ـ دراسات فى النقد العربى الحديث ومذاهبه ـ دكتور محمد عبد المنعم خفاجى ـ القاهرة ـ بدون تاريخ

ـ دراسات نقدية ـ مصطفى السحرتى ـ القاهرة ـ ١٩٧٣ م

ـ دلائل الإعجاز ـ عبد القاهر الجرجانى ـ بيروت ـ ١٩٧٨ م

ـ دار الطراز ـ ابن سناء الملك ـ دمشق ـ ١٩٤٩ م

ـ رسالة الغفران ـ أبو العلاء المعرى ـ تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن ـ الطبعة الرابعة ـ القاهرة ـ بدون تاريخ

ـ زهر الآداب وثمر الألباب ـ أبو إسحق الحصرى القيروانى ـ تحقيق الدكتور زكى مبارك ـ الطبعة الثانية ـ القاهرة ـ ١٣٥٠ هـ ـ ١٩٣١ م

ـ شرح ديوان زهير بن أبى سلمى ـ أبو العباس ثعلب ـ القاهرة ١٩٦٤ م

ـ شرح الصبان على منظومته فى علم العروض ـ بدون تاريخ .

ـ شرح المفضليات ـ يحيى بن على التبريزى ـ تحقيق على محمد البجاوى ـ القاهرة ـ بدون تاريخ

ـ شروح سقط الزند ـ تحقيق لجنة بإشراف الدكتور طه حسين ـ القاهرة ١٣٨٣ هـ ـ ١٩٦٤ م

ـ الشعر بين الجمود والتطور ـ العوضى الوكيل ـ المكتبة الثقافية ـ القاهرة ـ ١٩٦٤ م

ـ الشعر العربى المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ الدكتور عز الدين اسماعيل ـ القاهرة ـ ١٩٦٧ م

ـ الشعر والشعراء ـ عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى ـ القاهرة ـ ١٩٦٣ م

ونسخة أخرى ـ مطبعة بريل بليدن ـ ١٩٠٢ م

ـــ شعراء الرابطة القلمية ـــ دكتورة نادرة سراج ـــ القاهرة ١٩٦٤ م
ـــ شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ـــ دكتور عبد الحى دياب ـــ القاهرة ـــ ١٩٦٩ م
ـــ شوقى شاعر العصر الحديث ـــ دكتور شوقى ضيف ـــ الطبعة السابعة ـــ القاهرة ـــ ١٩٧٧ م
ـــ الصوت القديم الجديد ـــ دكتور عبد الله محمد الغزامى ـــ القاهرة ـــ ١٩٨٧ م
ـــ طبقات الشعراء ـــ محمد بن سلام الجمحى ـــ بيروت ـــ ١٩٦٨ م
ـــ ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر ـــ دكتور محمد احمد العزب ـــ القاهرة ـــ ١٩٦٨ م
ـــ العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات ـــ فيليب قعدان الخزان ـــ لبنان ـــ ١٩٠٢ م
ـــ العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب ـــ اليازجى ـــ بيروت ـــ ١٣٠٥ هـ
ـــ العروض الجديد ـــ أوزان الشعر الحر وقوافيه ـــ دكتور محمود السمان ـــ القاهرة ـــ ١٩٨٣ م
ـــ العصبة الأندلسية ـــ دكتورة نعيمة مراد محمد ـــ الإسكندرية ـــ ١٩٧٧ م
ـــ العقد الفريد ـــ أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسى ـــ القاهرة ١٩٦٥ م
وطبعة أخرى ـــ القاهرة ـــ ١٣٥٩ هـ ـــ ١٩٤٠ م
ـــ العمدة فى صناعة الشعر ونقده ـــ ابن رشيق ـــ الطبعة الثانية ـــ القاهرة ـــ ١٩٥٥ م
ـــ والطبعة الرابعة ـــ بيروت ـــ ١٩٧٢ م
ـــ العاطل الحالى والمرخص الغالى ـــ صفى الدين الحلى ـــ تحقيق الدكتور حسين نصار ـــ القاهرة ـــ ١٩٨١ م

- العيون العامزة على خبايا الرامزة ــ بدر الدين محمد بن أبى بكر الدماميني ــ تحقيق الحسانى حسن عبد الله ــ الرياض ــ ١٩٧٣ م
- عيار الشعر ــ محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى ــ تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام ــ الإسكندرية ــ ١٩٨٠ م
- الغربال ــ ميخائيل نعيمة ــ القاهرة ــ ١٩٤٦ م
- فصول فى الشعر ونقده ــ دكتور شوقى ضيف ــ القاهرة ــ ١٩٧١ م
- الفصول والغايات ــ أبو العلاء المعرى ــ الطبعة الأولى ــ القاهرة ــ ١٩٣٨ م
- فى الأدب الأندلسى ــ دكتور جودة الركابى ــ الطبعة الرابعة ــ القاهرة ــ ١٩٧٥ م
- قضايا الشعر المعاصر ــ نازك الملائكة ــ الطبعة الخامسة ــ بيروت ــ ١٩٧٨ م
- قضايا النقد الأدبى الحديث ــ دكتور محمد السعدى فرهود ــ القاهرة ــ ١٩٦٨ م
- قواعد الشعر ــ أبو العباس أحمد ثعلب ــ تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ــ القاهرة ــ ١٩٤٨ م
- القوافى وماشتقت ألقابها منه ــ أبو العباس محمد بن يزيد المبرد ــ تحقيق وتعليق الدكتور رمضان عبد التواب ــ القاهرة ــ ١٩٧٢ م
- القافية فى العروض والأدب ــ دكتور حسين نصار ــ القاهرة ــ ١٩٨٠ م
- كتاب الصناعتين ــ أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكرى ــ تحقيق على محمد البجاوى ، ومحمد أبى الفضل ابراهيم ــ القاهرة ــ ١٩٥٢ م
- كتاب القوافى ــ القاضى أبو يعلى التنوخى ــ تحقيق الدكتور محمد عونى عبد الرءوف ــ القاهرة ــ ١٩٧٥ م
- الكامل فى اللغة والأدب ــ أبو العباس محمد بن يزيد المبرد ــ تحقيق لجنة من العلماء ــ القاهرة ــ ١٣٥٥ هـ

ـ لغة الشعر العربي الحديث ــ دكتور السعيد الورقى ــ الإسكندرية ــ ١٩٧٩ م

ـ اللغة الشاعرة ــ عباس العقاد ــ القاهرة ــ بدون تاريخ

ـ محاضرات فى تاريخ الأدب فى العصر العباسى الأول ــ دكتور عبد اللطيف خليف ــ القاهرة ــ ١٩٦٨ م

ـ المدخل للنقد الأدبى الحديث ــ محمد غنيمى هلال ــ الطبعة الثانية ــ القاهرة ــ ١٩٦٢ م

ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ــ دكتور عبدالله الطيب المجذوب ــ الجزء الأول ــ القاهرة ــ ١٣٧٤ هـ ــ ١٩٥٥ م
الجزء الثانى ــ بيروت ــ ١٩٧٠ م

ـ المصون فى الأدب ــ أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكرى ــ تحقيق عبد السلام محمد هارون ــ القاهرة ــ ١٤٠٢ هـ ــ ١٩٨٢ م

ـ معجم الأدباء ــ إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب ــ ياقوت الحموى ــ القاهرة ــ ١٩٣٦ م

ـ معالم النقد الأدبى ــ الجزء الأول ــ دكتور عبد الرحمن عثمان ــ القاهرة ــ ١٩٦٨ م

ـ مقدمة ابن خلدون ــ عبد الرحمن بن خلدون ــ الطبعة الثالثة ــ القاهرة ــ ١٣٢٠ هـ

ـ المقصورة فى الأدب العربى ــ دكتور أحمد الشرباصى ــ القاهرة ــ ١٩٦٩ م

ـ مقالات فى النقد الأدبى ــ دكتور محمد مصطفى هدارة ــ القاهرة ــ ١٩٦٥ م

ـ الممتع فى صنعة الشعر ــ عبد الكريم النهشلى القيروانى ــ تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام ــ الإسكندرية ــ ١٩٨٠ م

ـ من غاب عنه المطرب ــ أبو منصور الثعالبى ــ تحقيق الدكتور النبوى عبد الواحد شعلان ــ القاهرة ــ ١٤٠٥ هـ ــ ١٩٨٤ م

ـــ مهذب الأغانى ـــ محمد الخضرى ـــ الطبعة الثانية ـــ القاهرة ـــ ١٩٢٦

ـــ موسيقى الشعر ـــ دكتور ابراهيم أنيس ـــ الطبعة الثانية ـــ القاهرة ـــ ١٩٥٢ م

ـــ موسيقى الشعر العربى ـــ دكتور شكرى محمد عياد ـــ القاهرة ـــ ١٩٦٨ م

ـــ موسيقى الشعر العربى أوزانه وقوافيه ـــ دكتور محمد عبد المنعم خفاجى ـــ بيروت ـــ بدون تاريخ

ـــ موسيقى الشعر عند شعراء أبولو ـــ دكتور سيد البحراوى ـــ القاهرة ـــ ١٩٨٦ م

ـــ الموشح ـــ محمد بن عمران المرزبانى ـــ تحقيق محب الدين الخطيب ـــ الطبعة الثانية ـــ القاهرة ـــ ١٣٨٥ هـ

ـــ الموازنة ـــ الحسن بن بشر الآمدى ـــ تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ـــ الطبعة الثالثة ـــ القاهرة ـــ ١٩٥٩ م

ـــ ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب ـــ السيد أحمد الهاشمى ـــ بيروت ـــ ١٣٩٩ هـ ـــ ١٩٧٩ م

ـــ نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ـــ المقرى ـــ القاهرة ـــ ١٩٣٦م

ـــ النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد ـــ على يونس ـــ القاهرة ـــ ١٩٨٥ م

ـــ نقد الشعر ـــ قدامة بن جعفر ـــ القسطنطينية ـــ ١٣٠٢ هـ .

ونسخة أخرى تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ـــ الطبعة الأولى ـــ القاهرة ـــ ١٩٨٠ م

ـــ الوساطة بين المتنبى وخصومه ـــ على بن عبد العزيز الجرجانى ـــ تحقيق محمد أبى الفضل ابراهيم ، وعلى البجاوى ـــ القاهرة ـــ ١٩٦٦ م

ـــ الوسيط فى الأدب العربى وتاريخه ـــ أحمد الإسكندرى ، مصطفى عنانى ـــ القاهرة ـــ ١٣٩٨ هـ ـــ ١٩٧٨ م

— يتيمة الدهر — الثعالبى — الطبعة الأولى — القاهرة — ١٩٧٩ م
— يسألونك — عباس محمود العقاد — الطبعة الثالثة — بيروت — ١٩٦٨

الدوريات :

— مجلة الرسالة — أحمد حسن الزيات — القاهرة
— مجلة الشعر — الثقافة والإرشاد القومى — القاهرة
— مجموعة الرابطة القلمية — نيويورك — ١٩١١ م

الدواوين والأعمال الشعرية :

— ابراهيم ناجى

— الطائر الجريح — بيروت — ١٩٧٣ م
— ليالى القاهرة — بيروت — ١٩٧٣ م
— وراء الغمام — بيروت — ١٩٧٣ م

— أحمد زكى أبو شادى

— أطياف الربيع — القاهرة — ١٩٣٣ م
— أنين ورنين — القاهرة — ١٩٢٥ م
— زينب — القاهرة — ١٩٢٤ م
— الشفق الباكى — القاهرة — ١٩٢٦ م
— فوق العباب — القاهرة — ١٩٣٥ م
— الينبوع — القاهرة — ١٩٣٤ م

— أحمد شوقى

— ديوان شوقى — توثيق وتبويب : شرح وتعليق دكتور أحمد الحوفى — القاهرة — بدون تاريخ

ـ الشوقيات ـ الطبعة الحادية عشرة ـ بيروت ـ ١٤٠٦ هـ ـ ١٩٨٦ م
ـ مجنون ليلى ـ القاهرة ـ بدون تاريخ
ـ مصرع كليوباترا ـ القاهرة ـ ١٩٧٤ م

إلياس فرحات

ـ أحلام الراعي ـ البرازيل ـ ١٩٥٢ م
ـ الخريف ـ البرازيل ـ ١٩٥٤ م
ـ ديوان فرحات ـ البرازيل ـ ١٩٣٢ م
ـ رباعيات فرحات ـ البرازيل ـ ١٩٥٤ م
الربيع ـ البرازيل ١٩٥٤ م
ـ الصيف ـ البرازيل ـ ١٩٥٤ م
ـ قال الراوي ـ بيروت ـ ١٩٦٥ م

إلياس قنصل

ـ الأسلاك الشائكة ـ الأرجنتين ـ ١٩٣١ م
ـ إلهام ـ الأرجنتين ـ ١٩٣١ م
ـ العبرات الملتهبة ـ الارجنتين ـ ١٩٣١ م

إيليا أبو ماضي

ـ تبر وتراب ـ بيروت ـ ١٩٦٠ م
ـ الجداول ـ بغداد ـ بدون تاريخ
ـ الخمائل ـ بغداد ـ بدون تاريخ
ـ ديوان أبي ماضي ـ بيروت ـ ١٩٦٧ م

ـ جبران خليل جبران

ـ البدائع والطرائف ـ بيروت ـ ١٩٥٠ م

ـ المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية ـ تقديم ميخائيل نعيمة

ـ حسن كامل الصيرفي

ـ صدى ونور ودموع ـ القاهرة ـ ١٩٦٠ م

ـ حافظ ابراهيم

ـ ديوان حافظ ابراهيم ـ تحقيق أحمد أمين ، أحمد الزين ـ القاهرة ـ بدون تاريخ

ـ خليل شيبوب

ـ الفجر الأول ـ الإسكندرية ـ ١٩٢١ م

ـ خليل مطران

ـ ديوان الخليل ـ القاهرة ١٩٤٨م ـ ١٩٤٩م

ـ الديوان المجهول ـ تحقيق وتعليق أحمد حسين الطماوى ـ القاهرة ـ ١٩٨٤م

ـ رشيد أيوب

ـ أغانى الدرويش ـ نيويورك ـ ١٩٤٨ م

ـ الأيوبيات ـ نيويورك ـ ١٩١٦ م

ـ هى الدنيا ـ نيويورك ـ ١٩٣٩ م

رشيد سليم الخورى

ـ ديوان القروى ـ البرازيل ـ ١٩٥٢ م

ـ رياض المعلوف

ـ الأوتار المتقطعة ـ القاهرة ـ بدون تاريخ

ـ زكي قنصل

ـ سعاد ـ ١٩٥٤ م

ـ شفيق المعلوف

ـ حبات زمرد ـ دمشق ـ ١٩٦٦ م
ـ ديوان الأحلام ـ بيروت ـ ١٩٢٣ م
ـ سنابل راعوث ـ بيروت ١٩٦١ م
ـ عبقـر ـ البرازيل ـ ١٩٤٩ م
ـ لكل زهرة عبير ـ بيروت ـ ١٩٥١ م
ـ نداء إلمجاديف ـ بيروت ـ ١٩٥٢ م

ـ شكر الله الجر

ـ أغاني الليل ـ بيروت ـ ١٩٦١
ـ بروق ورعود ـ بيروت ١٩٧١ م
ـ ديوان الروافد ـ البرازيل ـ ١٩٣٤ م
ـ المنقار الأحمر ـ البرازيل ـ ١٩٣٤ م

ـ عبد الرحمن شكري

ديوان عبد الرحمن شكري ـ جمع وتحقيق وتقديم نقولا يوسف ـ الإسكندرية ـ ١٩٦٠ م

ــ عباس محمود العقاد

ــ خمسة دواوين للعقاد ــ لقاهرة ــ ١٩٧٣ م

ــ ديوان العقاد ــ أسوان ــ ١٩٦٧ م

ـ مابعد البعد ــ القاهرة ــ ١٩٦٥ م

ــ عبيد بن الأبرص

ــ ديوان عبيد بن الأبرص ــ بيروت م

١٣٨٤ هـ ــ

١٩٦٤ م

ــ عقل الجر

ــ ديوان عقل ــ بيروت ــ بدون تاريخ

ــ فوزى المعلوف

ــ ديوان فوزى المعلوف ــ بيروت ــ ١٩٥٧ م

ــ على بساط الريح ــ البرازيل ــ ١٩٢٩ م

ــ قيصر سليم الخورى

ــ ديوان المدنى ــ ــ البرازيل ــ ١٩٥٢ م

ــ محمود أبو الوفا

ــ ديوان محمود أبى الوفا ــ القاهره ــ ١٩٧٨ م

ـ مسعود سماحة

ـ ديوان مسعود سماحة	ـ نيويورك	ـ ١٩٣٨ م

ـ معروف الرصافي

ـ ديوان الرصافي	ـ القاهرة	ـ بدون تاريخ

ميخائيل نعيمة

ـ زاد المعاد	ـ القاهرة	ـ ١٩٣٦ م
ـ سبعون	ـ بيروت	١٩٦٠ م
ـ همس الجفون	ـ بيروت	ـ بدون تاريخ

ندرة حداد

ـ أوراق الخريف	ـ نيويورك	ـ ١٩٤١ م

ـ نسيب عريضة

ـ الأرواح الحائرة	ـ نيويورك	ـ ١٩٤٦ م

ـ نعمة قازان

ـ معلقة الأرز	ـ البرازيل	ـ ١٩٣٨ م



محتوى الكتاب

الموضوع	رقم الصفحة
إهداء	٣
مقدمة	٥
الفصل الأول .. التجديد فى الوزن	١٩-٩٥

عمود الشعر .. آراء للدكتور طه حسين .. محمود مصطفى .. العقاد .. الدكتور محمد هدارة .. الدكتور عز الدين إسماعيل .. الباحث .. فى الوزن .. والالتزام الموسيقى .. الخروج على الوزن فى العصر الجاهلى .. فى شعر عبيد بن الأبرص .. الأسود بن يعفر .. تنويع الأوزان .. عدى بن زيد العبادى .. المرقش .. عروة بن الورد .. استخدام الأوزان القصار فى الشعر الجاهلى .. المنخل اليشكرى .. مخالفات أبى العتاهية لقواعد العروض .. مسلم بن الوليد .. أبو نواس .. شعر التفعيلة الواحدة .. سلم الخاسر .. يحيى بن المنجم .. أبو نواس .. الأوزان الخفيفة فى الشعر فى العصر العباسى .. فى شعر أبى العتاهية .. وأبى نواس .. القصائد التى لاوزن لها فى شعر رزين العروضى .. ديك الجن .. ابن السميدع .. الشعر الحر عند ابن دريد .. الأوزان الجديدة عند المولدين .. الفنون السبعة .. السلسلة .. الدوبيت .. القوما .. الزجل .. كان وكان المواليا .. الموشحات ، وألوان التجديد فيها .. تطور الشعر فى العصر الحديث ، ومحاولات التجديد فى الإطار الموسيقى .. البارودى .. شوقى والتجديد .. مدرسة الديوان المازنى .. رأى العقاد .. التجديد عند العقاد .. التجديد عند خليل مطران .. جماعة أبولو .. شعراء المهجر .. أصحاب الشعر الجديد .. وحدة

التفعيلة .. نظام السطر .. التدوير . رأى نازك الملائكة فى طريقة الوزن فى الشعر الجديد .. استعمال الأضرب ذات الأوزان المختلفة .. رأى بعض أصحاب الجديد فى التفعيلات المختلفة .. تنويع التفعيلة .. محاولات بدر شاكر السياب .. رأى الدكتور عز الدين اسماعيل فى مراحل تطور الموسيقى فى الشعر العربى .. رأى العقاد فى تيسير الأوزان .. رأى للباحث .

الفصل الثانى .. التجديد فى القافية ١٧٨-٩٦

معرفة العرب القافية .. رفض النقد الجاهلى عيوب القافية .. النابغة .. بشر بن أبى خازم .. تنوع القافية .. القواديسى .. المسمط .. الاختلاف فى نسبة التسميط .. ألوان التسميط وتسميته .. المخمسات .. رأى يوهان فك فى الدوبيت فى العصر العباسى .. رأى ابن رشيق .. المزدوجات .. إهمال القافية عند أبى العتاهية .. وأبى نواس ، ورزين العروضى .. الموشحات وألوان التجديد فيها .. رأى فى تنوع القافية .. رأى فى التجديد فى الإطار الموسيقى .. التجديد عند شوقى .. رأى دعاة التجديد فى القافية .. الشعر المرسل عند عبد الرحمن شكرى ، والزهاوى .. تنوع القافية والشعراء الذين اضطلعوا به .. الزهاوى .. الرصافى .. التجديد عند خليل مطران .. التجديد عند مدرسة الديوان .. رأى العقاد .. التجديد عند العقاد .. المازنى .. شكرى التجديد عند شعراء أبولو .. ألوان التجديد عند شعراء المهجر .. ثورة أصحاب الجديد على القافية .. آراؤهم والرد عليها .. نبذ القافية فى الشعر الجديد . رأى فى التجديد .

بحث ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى ٢٢١-١٨٣

المصادر والمراجع ٢١١

محتوى الكتاب ٢٣٠

تم بحمد الله تعالى


Bibliotheca Alexandrina
03552871